Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/dierheinlande07unse

Monatliche Mitteilungen

des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein.

März 1907.

Dadurch, daß unsern Aufrufen zur Orientierung ein kleiner Prospekt der „Rheinlande" beigelegt war, ist bei neueingetretenen Mitgliedern vielfach der Abonnementsbetrag der „Rheinlande", also 12 Mark jährlich, mit dem Mitgliedsbeitrag des Verbandes verwechselt worden. Dieser beträgt mindestens 15 Mark, wofür die „Rheinlande", abgesehen von den sonstigen Leistungen des Verbandes — jährliche Verbandsgabe und Verlosung — den Mitgliedern ohne weitere Zahlung geliefert werden.

* * *

Auf mehrfache Anfragen wird hier noch einmal wiederholt, daß unsere diesjährige Mitglieder-Versammlung am 29. Mai in Mannheim stattfindet. Über ein dabei geplantes Fest werden nähere Mitteilungen erfolgen, sobald der Plan festere Form gewonnen hat.

* * *

Unserer Bitte um Versendung des gesandten Aufrufs ist, wie der Erfolg zeigte, vielfach entsprochen worden, wofür hierdurch ausdrücklich gedankt wird.

* * *

Nach unsern Statuten müssen die Mitglieder-Beiträge bis zum 31. März (bei der Mitteldeutschen Kreditbank in Frankfurt) eingezahlt sein, wenn nicht Erhebung durch Nachnahme erwünscht wird.

Der Schriftführer des Verbandes
W. Schäfer.

L. Cranach: Der Torgauer Fürstenaltar.

DER WIEDERGEFUNDENE TORGAUER FÜRSTENALTAR VON LUKAS CRANACH IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT ZU FRANKFURT a. M.

Es gibt Kunstwerke, in denen ein Gestaltungsvermögen in seiner höchsten Konzentration und Intensität erscheint. In solchen Werken verkörpert sich die künstlerische Gesinnung eines Meisters, einer Zeit, eines Volkes wie in einem Symbole. Ein solches Werk ist der Flügelaltar des älteren Cranach, den im Sommer des letzten Jahres das Städelsche Institut erworben hat und der nun seit kurzem in der Galerie aufgestellt ist.

Dieses dreiteilige Altarwerk ist der heiligen Anna, der Mutter Mariä, geweiht. Die Gruppe der heiligen Anna mit Maria und dem Kinde steht im Mittelpunkt der Darstellung, und wenn man den Altar schließt, sieht man auf den Rückseiten der Flügel die gleiche Darstellung in stehenden Figuren; sie sind hier in der Art steinerner Bildwerke in Grisaillemalerei gegeben. Das ist das Thema: die Darstellung der heiligen Anna selbdritt. Aber jede Kunst stellt sich ihre Themen; und wenn ihr ein Thema gegeben ist, so formuliert sie es in der Weise, die ihrem Formengefühl entspricht. Für den Italiener dieser Zeit (der beginnenden Hochrenaissance) bedeutet das Thema die Schaffung einer interessant bewegten Dreifigurengruppe. So hatte Leonardo das Thema formuliert. Aber das war nichts nach dem Herzen eines deutschen Malers; er hätte damit nichts anzufangen gewußt. Da kam ihm die Legende entgegen, die erzählt, wie die heilige Anna dreimal verheiratet war und wie aus jeder dieser drei Ehen Kinder und Kindeskinder erwuchsen. So entstanden aus diesem Thema jene Darstellungen des Familienidylls, die man als Sippenbilder bezeichnet, wie sie die italienische Kunst kaum kennt, während sie in der deutschen und niederländischen Kunst den typischen Inhalt eines reichen Annenaltars bilden.

Aber der Vorgang ist hier nicht in die Sphäre einer kleinbürgerlichen, bescheidenen Intimität mit all ihren Derbheiten verlegt, derentwegen die deutschen Sippenbilder bis ins 16. Jahrhundert hinein berüchtigt sind. Und im Charakter und in der Haltung der Figuren liegt mehr als das „Trocken-Naive, Steif-Wackere, Ängstlich-Rechtliche", womit Goethe die ältere deutsche Kunst charakterisierte. Allerdings ist der Joseph auch hier ein zusammengeducktes Männchen, das friedlich eingeschlafen ist, und rechts wird ein Kind von seiner Mutter mit dem breiten Kamm — durch den Nimbus durch! — gekämmt. Aber die ganze Anlage

Der Torgauer Fürstenaltar. Innerer Flügel (links).

des Bildes geht bewußt auf das Großartige, Festliche, Würdige, Vornehme. Die Köpfe der Männer — mit Ausnahme des Joseph — sind bedeutend genommen, bedeutend in der Physiognomie und bedeutend in der Auffassung. Dem entspricht die Art der Bewegung in den Hauptfiguren und dem entspricht auch der Schauplatz: ein geräumiger Renaissanceraum, der mit seinen Marmorsäulen und der eingebauten Loggia prächtig wirken will. Das Entscheidende liegt da nicht in den Italianismen, die die architektonischen und dekorativen Formen — z. B. die Putten auf der Brüstung der Loggia — durchsetzen. Die ganze Konzeption atmet den Geist einer neuen Zeit, deren künstlerische Gesinnung getragen ist von jenem erhöhten Bewußtsein der Persönlichkeit, des Wertes und der Würde des Menschen, das wir im Süden wie im Norden als Renaissance bezeichnen und das in der gleichen Zeit das Schaffen Dürers bestimmt. Es gab nur ein deutsches Altarbild, das in dieser Zeit — in dem ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts — so bewußt, so klar, so gelöst aus dieser Gesinnung heraus geschaffen ist, und es ist merkwürdig, daß dieses Werk genau auf das gleiche Jahr — 1509 — datiert ist, wie der neue Cranach. Und noch etwas anderes erscheint merkwürdig. Denn jenes Werk, das ich meine, ist kein anderes, als Dürers Heller-Altar — also jenes Meisterwerk, das einst ein Frankfurter Kaufmann für eine Kirche der Stadt gestiftet hatte. Bis 1615 hing es dort in der Dominikanerkirche. Das Mittelbild dieses Altares wäre das einzige Werk dieser Gattung, mit dem Cranachs Altar zur Zeit seiner Entstehung eine Rivalität nicht ganz bestehen könnte. Aber jenes Werk ist zugrunde gegangen, durch Feuer verbrannt, nachdem es die Kirche, für die es gestiftet war, verkauft hatte. Es ist ein wunderlicher Zufall, daß für dieses zugrunde gegangene Werk, welches einst den großartigsten Kunstschatz Frankfurts darstellte, nun ein denkbar würdiger Ersatz gefunden ist, indem Cranachs Meisterwerk für Frankfurt erworben wurde. Denn beide Werke sind nicht nur im gleichen Jahre gemalt, sondern stehen sich auch im Charakter und in der Bedeutung verwandtschaftlich nahe.

Doch ich will nicht abschweifen, da ich dem Leser noch manche Angabe schulde.

Eine stoffliche Beschreibung ist angesichts der Abbildungen nicht vonnöten, und dem, der das Werk betrachtet, wird es gleichgültig sein, ob die Mütter, die mit ihren Kindern auf den Flügeln dargestellt sind, Maria Cleophas oder Maria Salome heißen; welcher der zu ihnen gehörigen Männer Alphäus und welcher Zebedäus ist; welche Namen die Kinder, die auf dem Bilde sich tummeln, nach der Legende tragen. In den deutschen Sippenbildern primitiverer Meister pflegt die komplizierte Genealogie dieser „heiligen Gesippten“ durch Inschriften geklärt zu werden. Die Vorstellung, die Cranach in dieser Zeit schon von künstlerischen Werten hat, verbot ihm dies. Ganz unzweideutig

ist die Mittelgruppe, auf die es vor allem ankam, als heilige Familie mit der Großmutter Anna charakterisiert, und gewiß sind die drei Männer, die darüber in der Loggia sitzen, die drei Ehemänner der heiligen Anna. Ein Teil dieser Gestalten stellt nun aber zugleich etwas anderes dar — lebende Persönlichkeiten aus der Umgebung des Künstlers, die mit der Entstehung und Bestimmung des Bildes zusammenhängen. Man kann sie an ihren Porträts erkennen: die prächtige stehende Gestalt auf dem linken Flügel ist Friedrich der Weise, auf dem rechten Flügel dessen Bruder und Nachfolger (als Kurfürst von Sachsen) Johann der Beständige, das ist zweifellos. Schwieriger ist die Bestimmung der drei Männer auf der Loggia. Entschieden sieht der in der Mitte — mit der Hakennase und dem feinen Kinn — dem Kaiser Max so ähnlich, daß es ein wunderlicher Zufall sein müßte, wenn er hier nicht dargestellt wäre. Der Mann daneben rechts, der so klug und abwartend den Worten des Kaisers folgt, ist vermutlich der Hofrat Sixtus Oelhafen; der andere links, der einfacher gekleidet ist und um den sich die vornehmen Nachbarn nicht recht kümmern, wohl ein Selbstporträt des Meisters.

Damit komme ich zu der äußeren Geschichte des Bildes, die rasch erzählt sei. Das Bild muß für den Kursächsischen Hof gemalt sein; denn die Wappen auf der Brüstung der Loggia sind die sächsischen Hauswappen. Und es muß im Auftrag Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen gemalt sein, da sie als Stifter in ganzer Figur dargestellt sind. Es ist ein Annenaltar, und wir wissen aus den Urkunden, daß diese Fürsten einen solchen Annenaltar für die Marienkirche in Torgau in jener Zeit durch Cranach malen ließen. Sie ließen ihn malen zum Gedächtnis an die im Wochenbett verstorbene Gemahlin Johanns, die Fürstin Sophie. Die Staffel dieses Altares ist noch heute in Torgau, der Altar selbst seit dem 17. Jahrhundert verschollen. Damals hausten die Spanier in Torgau, im Schmalkaldischen Krieg, und wir wissen aus der Chronik, daß sie es auf die dortigen Werke Cranachs abgesehen hatten. Das Frankfurter Bild stammt aus Spanien; es war bis vor kurzem in Cadix. Kein Zweifel: es ist der verschollen geglaubte Torgauer Fürstenaltar.

Und nun betrachte man nochmals das Bild — den sonderbaren Kontrast der beiden Flügel mit den Kurfürsten. Links die „prächtige" stehende Gestalt Friedrichs des Weisen in der großen, stolzen, gesammelten Haltung — repräsentativ, ohne Pose, und neben ihm der Ausblick in die Landschaft — hell, heiter, freudig. Dagegen nun der rechte Flügel mit dem — verwitweten — Johann. Der sitzt in stille Gedanken versunken und hält ein großes Buch; er ist räumlich zurückgeschoben und dadurch isoliert von der heiteren Lebendigkeit der Vordergrundsgruppe — zurückgezogen, einsam. Wie dann mit dieser Stimmung die kahlen grauen Wände mitgehen (auf dem andern

Der Torgauer Fürstenaltar. Innerer Flügel (rechts).

Der Torgauer Fürstenaltar. Äusserer Flügel (links).

Flügel sind sie kaum fühlbar), und wie schließlich hier auch der landschaftliche Ausblick mit den bewegten niedrigen Sträuchern und dem bewölkten Himmel — es sind dahinjagende Wolken — diese Stimmung ausklingen läßt, das ist außerordentlich, in seiner Art einzig.

Der Altar ist durch seine Inschrift als Werk des älteren Lukas Cranach gesichert und auf 1509 datiert. Es ist dies das einzige erhaltene Bild seiner Hand, das mit dem vollen Namen des Künstlers bezeichnet ist. Dieser Name bedeutet in der deutschen Kunst nicht eine absolute Größe, und man verbindet mit ihm nicht die Vorstellung einer höchsten Schöpferkraft, wie dies bei einem Dürer, Grünewald, Holbein der Fall ist. Der Name Cranachs vielmehr hängt an zahllosen Bildern, die nicht nur diesen höchsten Maßstab ausschließen, sondern die nichts anderes sind, als Erzeugnisse einer zähen und fruchtbaren Malerwerkstatt, deren Betrieb ein unkünstlerischer war. Diese Arbeiten liegen in der zweiten Lebenshälfte des Künstlers — er wurde 81 Jahre alt — und wenn auch manche dieser Bilder durch eine feinere Ausführung, durch eine raffinierte Linie und vor allem durch ein besonderes Farbengefühl aus dem Durchschnitt herausragen, so zählt der Künstler, der für sie verantwortlich ist, nun nicht mehr zu den großen Meistern. Cranach war in dieser Zeit ein hochangesehener Mann; er war in politischen Missionen tätig und hatte eine Apotheke, er war Bürgermeister und hatte eine blühende Malerwerkstatt. Es sind Werke ganz anderer Art, aus denen wir wissen, daß er vor dieser Zeit ein ganz großer Künstler war: die Kreuzigung in Schleißheim, die Ruhe auf der Flucht in Berlin, eine Anzahl großartiger Holzschnitte: das sind die Werke des Künstlers Cranach, der unmittelbar neben den Größten steht. Das sind nicht seine „Frühwerke", wie man oft sagt, sondern sind nur die frühesten Werke, die uns von seiner Hand erhalten sind; denn Cranach war schon ein Dreißiger, als er sie schuf. Diese kleine Anzahl der „frühen" Meisterwerke des Künstlers hat nun durch den wiedergefundenen Torgauer Altar einen überraschenden, großartigsten Abschluß gefunden.

Die entscheidende künstlerische Wirkung des Bildes liegt in der Komposition und in der Farbengebung. Man steht unter dem Eindruck einer ganz eigenartig großen Bildwirkung, wenn man dem geöffneten Altar entgegentritt. Es sind siebzehn Figuren auf den Innenseiten dargestellt, eine reiche Architektur und zwei Landschaften — und nun beachte man, mit welcher Kunst dies alles zu einem großen geschlossenen Aufbau verwertet ist. Dieser Aufbau ist an keiner Stelle symmetrisch, obwohl bei der Flügelform des Altares eine Lösung des Problems in diesem Sinne das Bequemste und Übliche war. Statt dessen eine Ponderation von seltener Feinheit und Freiheit und von durchaus schöpferischer Eigenart. Um dies zu verstehen, muß man die geöffneten Flügel mit dem

Lukas Cranach: Friedrich der Weise. Fragment aus dem wiedergefundenen Torgauer Fürstenaltar im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main.

Mittelbild zusammen sehen; denn auf diese Wirkung ist der Altar bewußt komponiert. Die Flügel rahmen und flankieren hier nicht die Mitte, wie noch in Dürers Paumgärtner-Altar, sondern sie bilden mit der Mitteltafel eine Einheit im höchsten künstlerischen Sinne. So wirken die Gestalten auf den Flügeln zusammen mit den drei Halbfiguren auf der Brüstung wie ein leichtgefügter Kranz, der die Mittelgruppe mit dem Christkind leicht umschwebt. Und nun beachte man, mit welcher Weisheit dieser schönen Wirkung zuliebe alles im einzelnen angeordnet ist, wie die beiden Schwestern der Maria mit ihren Kindern (auf den Flügeln) das Auge wieder auf das Mittelbild hinführen, wie die farbigen Säulen auf dem Mittelbild mit den Flügeln vermitteln. Und dabei übersehe man nicht, welche Schaffenskraft in einzelnen dieser Gestalten steckt: diese schwerblütige Erscheinung Friedrichs des Weisen hat eine Größe, an die nur ganz Weniges heranreicht; und auf dem andern Flügel die junge Mutter — sie ist so fein gedacht, daß sie in der deutschen Kunst fast einzig steht.

Das Erstaunlichste an dieser Schöpfung ist aber doch wohl die Farbe. Cranach überrascht selbst in seinen späteren handwerklichen Arbeiten oft noch durch eine eigenartige geschmackvolle Koloristik. Aber hier auf diesem Bilde ist die Farbe von einer so gewaltigen Schönheit, daß man an Grünewald denken muß. Die Farbengebung steht hier auf der gleichen Höhe einer bewußten eigenen Kraft, wie der kompositionelle Aufbau des Bildes. Der Aufbau, die Anordnung der Farben basiert nun gleichsam zunächst auf den durchgehenden Tönen der Architektur und Landschaft. Als neutralster Ton das Grau der Wände, dann bereits stärker sprechend unten der Fliesenboden: er ist gelbbraun und weiß gehalten, und diese Töne dominieren dann auch oben in den beiden Landschaften. All dies steht in einem feinen Helldunkel, wie es allen früheren Werken Cranachs eigen ist, aber belebt und verfeinert durch niederländische Eindrücke. (Man weiß, daß Cranach 1508 — im Jahr vor der Vollendung des Altars — in Antwerpen war.) Aus diesem Helldunkel der Architektur mit den abschließenden Landschaften treten nun die leuchtenden Lokalfarben in den Figuren, um einen Farbeneindruck von rauschender Pracht zu geben. Ein einziges großes Blau in der Mitte des Bildes, der Mantel Mariä, alles übrige in warmen, glühenden Farben. Der stärkste, reichste und komplizierteste Klang entwickelt sich in den Brokatstoffen, die mit großer Kunst durch das Bild verteilt sind: auf dem linken Flügel das Gewand des Kurfürsten, dann sich durchziehend über das Mittelbild oben in der festlichen Draperie, schließlich wieder anklingend unten auf dem rechten Flügel in dem Gewand der jungen Mutter. Es ist ein Farbenklang, den Bürger besungen hat: „Golden, blau und purpurrot".

Georg Swarzenski.

Der Torgauer Fürstenaltar. Äusserer Flügel (rechts).

Der Torgauer Fürstenaltar.
Mittelbild.

Mainz mit der Brücke.

VON MAINZ.

Auch Deutschland hat sein „Mekka". Deutschland hat ein allgemeines unbestrittenes Nationalheiligtum, einen großen nationalen Wallfahrtsort, bei dessen Namen uns ein heiliger Schauer überläuft, ein Gefühl von Jubel, Dankbarkeit und Andacht.

Das ist der Rhein. Nicht umsonst haben wir so oft um ihn gekämpft in heiligen Kriegen. Mit dem Rhein verknüpft das deutsche Volksbewußtsein märchenhafte Erinnerungen an die geheimnisvolle Dämmerzeit seines Werdens und ersten Wachsens: der Rhein ist die Wiege der deutschen Nation.

Die Denkmäler unserer ältesten Geschichte stehen am Rhein. Die ganze deutsche Kultur nahm von hier ihren Ausgang. Am Rhein, im Verein mit der Rebe, wuchs und blühte die deutsche Kunst.

Die Kräfte, die zu dieser Blüte trieben, wirken noch heut; aber in einer andersgearteten Seele der Zeit treten sie mit andersgearteten Wirkungen in die Erscheinung. Die alten „Bauhütten" sind zerfallen, aber die neuzeitliche Bauhütte der rheinischen Industrie baut, zu andern Zwecken, ebenso Großes wie die alten Dome. Man spricht in diesem Sinn wohl manchmal von innerer und äußerer Energie; dieser Unterschied aber hält kaum stand, wenn man ihm logisch auf den Grund geht.

Ohne Frage, es sind dieselben Kräfte, wenn sie auch Wunder anderer Art wirken, weil sie aus anderen Persönlichkeitsquellen fließen, aus Persönlichkeitskomplexen, die allerdings, bei bedeutendem Gesamtkapital, in mancher Hinsicht — mehr schuldig bleiben als es oft anständig ist.

* * *

Und wo ist nun der Rhein? Wo fängt er an, wo hört er auf? Ihr lacht! Aber das sind keine geographischen Fragen, und die Geographie kann darauf nicht antworten. Der Rhein ist außer einem geographischen auch ein konventioneller Begriff, und Konventionen, als von den Menschen gemacht, gewinnen leicht bei den Menschen eine höhere Bedeutung als die sogenannten natürlichen Dinge.

Für die Rhein-Wallfahrer, auf neudeutsch Touristen, fängt der Rhein bei Mainz an und hört also in umgekehrter Richtung ebenda auf. In Mainz gehen die ersten zu Schiff, in Mainz steigen unfehlbar die letzten aus. Diesem Umstand verdankt Mainz in neuerer Zeit einen charakteristischen Zug in seiner Physiognomie.

Eine andere „Kopfstation" hat der Handel; für ihn geht der Rhein bis Mannheim — einstweilen. Und diesem Umstand verdankt Mannheim nicht nur einen Zug, sondern seine ganze Physiognomie überhaupt. So haben die beiden nahen Nachbarstädte, die älteste und die jüngste am Rhein, auch sonst so verschieden in allem als nur möglich, das Eine gemeinsam,

Nördlicher Kreuzarm im Dom zu Mainz.

Knebelscher Hof in Mainz (Hofseite). Erbaut um 1598.

Bickenbau in Mainz. Erbaut von Ph. v. Bicken und seiner Gattin Anna Brendel von Homburg 1574.

was für sie heut das Wichtigste ist: beide sind, jede in einem andern Sinn, Anfang und Ende am Rhein.

* * *

Den geringeren Vorteil zieht daraus Mainz. Ich meine, den geringeren wirtschaftlichen Vorteil. Es steht hierin heute, trotz seines Vorsprungs von ein und einem halben Jahrtausend, weit hinter Mannheim zurück. Das ist der Unterschied von Geschäft und Vergnügen. Das Geschäft ist einträglicher.

Aber das Vergnügen ist schöner. Wenigstens für anständige Menschen. Für „schöne Menschen", hatte ich schreiben wollen; aber wer hätte das Wort verstanden so wie ich es meine? Für jede Zeit haben gewisse Worte — immer wieder andere — ihren Sinn verloren.

Mainz ist schön. Auf seine Schönheit, nicht auf materiellen Reichtum hat sich auch, wie ich vermute, immer das Wort vom „goldenen" Mainz bezogen. Selbst die finsteren Festungsmauern, mit Kerkermauern verwandt, ja oft identisch, haben den goldigheitern Charakter der Stadt nicht zu verdüstern vermocht. Dieser Charakter, mit der Seele der Bevölkerung in wundervoller Übereinstimmung, ist bedingt durch die glücklichste Lage und Umgebung. So was ist mit nichts umzubringen. Wasser und Erde, Luft und Licht, alle vier Elemente haben zusammengewirkt und haben um Mainz einen unsterblichen Kranz leuchtender Schönheit gewoben.

Mainz ist die Empore des Rheingaus. Diese einzig-elysäischen Gefilde Deutschlands liegen ihm offen zu Füßen; von seinen hohen Brücken, von seinen Terrassen und Türmen schaut man hinein in diesen funkelnden Garten Gottes mit seiner seltenen Verschmelzung des Lieblichsten und zugleich Großartigsten. Und nirgends als hier wird man so lebhaft an Goethes Vers erinnert

> (von) des Rheins gestreckten Hügeln,
> Hochgesegneten Gebreiten,
> Auen, die den Fluss bespiegeln,
> Weingeschmückten Landesweiten,

worin, trotz des altersnüchternen Tons, mit wenigen genialen Pinselstrichen, Vorder- und Hintergründe des weiten Bildes leuchtend vor uns entstehen.

Auch hat das moderne Mainz seinen eigenartigen Vorteil richtig begriffen

M. Clarenbach. 06.

Der Dom in Mainz.
Von Südwest gesehen.

Im Dom zu Mainz. Chorstühle des Stifts-Chores.

und hat, obwohl als Festung, ich wiederhole es, mehr als billig gehindert, der verschwenderischen Natur glücklich in die Hand gearbeitet. Mannheim hat von Jahrzehnt zu Jahrzehnt den Rhein immer ausschließlicher als grandioses Arbeitstier angesehen und danach behandelt, Mainz hat seine Schönheit begriffen. Es hat seine Ufer geschmückt mit hohen Blumenterrassen und Festhallen und hat eine Brücke gebaut von einer schier unglaublichen Leichtigkeit und Kühnheit. Es ist vielleicht die schönste der Welt. Ja, die andern, ferneren, die Eisenbrücken, über die Doppel-Lokomotiven unabsehbare Lastzüge wälzen, stehen fast noch leichter und graziöser, noch unbegreiflicher hoch in der silbernen Luft. Alles, das Widerstrebendste, ist zur Schönheit gestaltet in dieser Welt lichter Fluten, wo der weite Himmel mit seinen strahlenden Gebilden sich wiederholt und verdoppelt in einem Strom sondergleichen, der, zur hohen Zeit des Jahres, wimmelt von Schiffen, geziert mit Gold und singender Farbigkeit, einzelne in einem Prunk und einer Pracht, wie schwimmende schimmernde Paläste zu festlichen Hochzeiten . . .

Und unwillkürlich erinnert man sich, wie Mainz schon im Mittelalter, schon unter den karolingischen und fränkischen Kaisern, besonders aber unter den märchenhaften Hohenstaufen, der beliebte Schauplatz war von Reichstagen, Reichsfesten, Reichshochzeiten.

Da konnte noch die ganze Nation sich zu einem Fest versammeln. Denn die Nation, das war der Adel. Nicht die Massen von heute, deren Hände nicht von Blut besudelt sind — aber manchmal von anderen Dingen.

Von ganz anderen Dingen. Und so wäre es ein Wunder, wenn unsere Zeit jenes festtäglich lichte Bild ganz ohne Trübung gelassen hätte. So was gehört allmählich zu den seltensten Glücksfällen. Wirklich spüren wir auch hier den fast beängstigenden Hauch jenes unpersönlichen und an sich unsichtbaren Ungetüms, das den Himmel nicht zu kennen scheint und vor dem heiligen Antlitz der alten Erde keine Ehrfurcht hat, das überhaupt vor nichts Respekt hat als — und zwar sehr übertrieben — vor sich selber; unter dessen erstaunlicher Unermüdlichkeit eine neue Form des Lebens entsteht, und Leib und Seele der Menschheit, noch mehr aber die Seele als der Leib, zu neuen Wesen sich umbilden: jenes zerstörend-schöpferischen und schöpferisch-zerstörenden Ungetüms, das sich Kapitalismus nennt.

Beängstigend und wie atemraubend wälzt sich manchmal über das Bild von Licht und

Schönheit eine dunstig trockene graue Wolke. Von jenseits des grünen Hügels, der im Südwesten der Stadt zum Rhein vorspringt, kommt das häßliche grauweiße Gespenst herübergekrochen: es kommt vom Zementwerk von Weißenau.

Das ist eine der vielen bösen Unzierden, die der Rhein „bespiegeln" muß, eine von den Millionen willkürlichen Häßlichkeiten mitten in alten Reichen der Schönheit, Häßlichkeiten, die unerschöpfliche Goldgruben sind und Quellen der Macht dem Kapitalismus.

Aber eigentlich tue ich unrecht, nur die verunzierenden Zementwerke, die den reinen Horizont des Himmels beschmutzen, mit dem Kapitalismus in Zusammenhang zu bringen; die gerühmten goldenen Prunkschiffe und die Brücken, die wie Wunder in der silbernen Luft stehen, voll Leichtigkeit und Grazie, und unabsehbare Lastzüge hoch über Strom und Auen hintragen, sind nicht weniger seine Schöpfung. Denn er hat, wenn auch selten die Priester der Schönheit und die Anwälte der Musen, so doch fast immer das erfinderische Genie in seinen Diensten, und was heute Großes und Gewaltiges nach außen geschaffen wird, ist sein Werk und singt seinen Ruhm und — oft seine Schande.

Was ist aber der Kapitalismus? Manchmal könnte es einen dünken, er sei so etwas wie ein Gespenst. Die vielen Definitionen, die schon davon gegeben wurden, sind nicht allzu klar und überzeugend, und ich möchte mich auch gar nicht insÖkonomische verirren, wo ich wenig zu Hause bin. Das Entscheidendste an der Frage ist: ob er etwa gar eine Sache sei, die immer war, ob man ihn etwa auch da schon konstatieren kann, wo er noch keinen Namen hatte?

Im Dom zu Mainz.
Grabmal Siegfried von Eppstein 1249.

Ob er etwa schon wirksam war in einer Schöpfung wie z. B. dem Mainzer Dom, oder ob die Verhältnisse da radikal verschiedene waren?

Innere Ansicht des Domes zu Mainz.

Ich bin vom letztern überzeugt. Der Kapitalismus ist eine Wirkung unserer atomistischen Gesellschaftsform, die im Grunde nur eine einzige Art von Pflicht kennt: die zwischen Kontrahenten. Im Gegensatz dazu steht die frühere korporative Form der Gesellschaft, wo tausenderlei geheiligte Autoritäten tausenderlei Pflichten setzten, mit denen gerechnet werden konnte wie heute mit Kapital. Schwache Reste eines solchen Zustandes sind wohl noch hie und da vorhanden; aber sie waren das Hauptkapital, als man den Mainzer Dom baute. Und es war mehr ein moralisches als materielles Kapital.

Wir haben es demnach hier mit einer Schöpfung zu tun, die ihrer inneren Natur nach etwas Grundverschiedenes ist von einer heutigen „Gründung". Das Moralische spielte dabei mindestens eine größere Rolle.

Reden wir ein wenig von diesem Mainzer Dom. Er ist der wenigstgenannte am Rhein, und er ist der bedeutendste. Daß er der wenigstgenannte ist, hat seinen guten Grund. Er vermag nicht sich der Phantasie einzuprägen. Weil er dem Auge keine Silhouette darbietet. Die Dome von Speier, Worms, Limburg, besonders dieser, sind ihm hierin weit überlegen. Der Mainzer Dom steht dazu nicht frei genug, ist noch fast ringsum mit

Im Dom zu Mainz. Auferweckung des Lazarus. Spätgotische Holzskulptur.

Häusern verbaut — was ich aber für kein Unglück halte.

Eher wärs vielleicht eins, wenn man ihn freilegte. Man hat mit solchen Freilegungen, die manchmal ungeheuere Summen kosten, schon rechte Dummheiten gemacht. Die letzte in Würzburg, wo sichs auch wieder gezeigt hat, daß in unserer gescheit-dummen Zeit der verhäßlichende Unverstand mit Leichtigkeit die Mittel erhält, oft in verschwenderischer Weise, während für Schöpfungen der Schönheit sich alle Beutel leer erklären. Der Neumünster in Würzburg war von vornherein fürs Zugedecktwerden bestimmt, und seine Erbauer haben damit gerechnet. Die Herren Stadtbaumeister mußten das doch wissen. Nur das Gesicht sollte in diesem Bau frei und offen in die Welt schauen; nur in seinem Gesicht, in seiner Fassade sollte all sein Geist zum Ausdruck kommen und all seine Schönheit, aber nicht — Verzeihung, in seinem Hintern, den sie nun bloßgelegt haben; mit viel Geld und Opfern haben sie schamlos garstige Blößen aufgedeckt, die Herren Stadt-Ästhetiker.

In diesem Punkt haben die Mainzer bis jetzt einen richtigen Verstand gezeigt, wenn ja auch bei einem romanischen Dom die Sache anders liegt als bei dem Barockbau in Würzburg. Die Mainzer haben vielleicht auch nur die Konsequenz gefürchtet. Die Freilegung des Domes hätte fast notwendig erfordert, daß man dem ehrwürdigen Alten auch seine lustige Schellenkappe vom Kopf gerissen hätte. Diese Kappe aber ist den karnevalesken Mainzern zu lieb und wert. Alle Restaurationen seit 1822 haben Halt gemacht vor dieser lustig-barocken Kappe. Und mit Recht; denn sie ist, diese barocke Aufgipfelung des höchsten Turmes, das Wahrzeichen der Stadt seit Jahrhunderten und ist charakteristisch für Mainz im oberflächlichsten und tiefsten Sinn.

Sie ist freilich auch schuld, daß der Fremde, der gegen Mainz heranfährt, unter der gezipfelten Kappe das großartig strenge Haupt übersieht, auf dem sie sitzt, und wenn er ein bißchen oberflächlich ist, gegen den ganzen Dom ein dummes Vorurteil schöpft.

Aber das ist kein Grund, daß die charakteristische Kappe verschwinde* (s. Fußnote S. 13).

Warum sind denn die großen ältesten Denkmäler der Kunst, wozu aber z. B. der Kölner

Im Dom zu Mainz. Grabmal des Dompropstes von Breidenbach-Bürresheim 1743.

Dom nicht gehört, so wunderbar; warum üben sie solchen Zauber? Nur gelehrte Dummköpfe können glauben, daß es ihr Stil und ihre ursprüngliche Konzeption sei. Das ist es in den seltensten Fällen. Mitsprechende Stimmen mögen es sein, ein Teil der Symphonie, die uns umrauscht in der Anschauung dieser Wunder. Das Geheimnis ihrer Gesamtwirkung liegt darin (und wenn es unbewußt bleibt, um so besser): daß viele Jahrhunderte und Kulturen daran gemodelt und sozusagen mit ihrem Stempel zugleich einen Hauch ihres Geistes, eine Farbe ihrer Seele zurückgelassen haben.

Aber gerade im Wegwischen dieser geistreichen und seelenreichen Spuren sind die eben bezeichneten Dummköpfe seit ungefähr einem Jahrhundert besonders geschäftig.

Nicht nur, daß dieses Jahrhundert unschöpferisch war, es war auch noch dazu vandalistisch, und die traurige Komik dabei: es zerstörte, indem es zu erhalten vorgab, es war niederreißerisch-konservativ.

Das schreiendste Beispiel ist der Dom von Bamberg, wovon ich in dieser Zeitschrift schon gesprochen habe. Ein im Ganzen großartiger aber doch fatal archaistisch gerichteter königlicher Mäcen hat dort in gutem Glauben ein unglaubliches Zerstörungswerk vollbracht. In Würzburg hatten die freilegenden und säubernden Stadtväter zum Glück keine Macht über das Dom-Innere, und so ist dieses, gleichgültig ob durch höheren Verstand oder tiefere Trägheit des Kapitels, in seinem Zauber erhalten worden.

Im Dom zu Mainz. Apostel von der Sakristei des Westchors. 13. Jahrh.

Leider kann man das von Mainz nicht sagen. Ich habe den früheren Zustand ja nicht gekannt, aber nach dem Würzburger zu schließen, muß er berauschend gewesen sein. Wieviel Wagenladungen von Kunstgebilden, aus Holz und Stein, aus Eisen und Kupfer, müssen da weggeführt worden sein, bis die ungeheuere Domhalle von ihrer „Überladung" befreit war, so wie wir sie heut sehen — von ihrer Überladung und einer patinierten feinen Farbigkeit und blühenden Formenfülle, die wir uns in der Phantasie ahnend vorzustellen bemühen und deren künstlerisch zauberhafte Wirkung schon eine glücklichere, weichere und sensibel-stärkere gewesen sein muß, als die der heutigen stilisierten „Restauration".

Doch ein Vorwurf ist in Mainz wohl nicht zu erheben. Denn im Innern des Domes werden bereits die ungelehrten Belagerer von 1793 den gelehrten Restaurateuren gründlich vorgearbeitet haben im Wegreißen und Zerstören. Sie hatten ja aus dem Dom einen Pferdestall oder so was gemacht. Und dann ist, durch Entfernung des barocken Einbaues am Osttor, offenbar Eins gewonnen worden: die Herstellung der grandiosen Raumwirkung in ihrer Reinheit, die in Mainz derart ist, daß sie das Verlorene bis zu einem gewissen Grad aufwiegt. Denn diese Raumschöpfung übertrifft himmelhoch alles, was innerhalb des romanischen Stils auf deutscher Erde existiert, worauf eben die, merkwürdigerweise wenig gekannte, aber ganz eklatante Überlegenheit des Mainzer Domes beruht.

Endlich hat in Mainz die restaurierende Tätigkeit doch das Wertvollste geschont: die Grabmäler. In Bamberg hat man geglaubt — man sollte es nicht für möglich halten — nur

* Ich hoffe, dass man meine lustige Benennung einer lustigen Sache nicht missverstehen wird. Eine lustige Sache kann doch selbstverständlich auch eine schöne Sache sein, und wie sehr ich der Erhaltung alles Heiteren, selbst wo es königliche Häupter krönen sollte, das Wort rede, zeigt der Zusammenhang des Obigen genugsam.

die zwei oder drei streng romanischen stehen lassen zu dürfen; in Mainz sind zum Glück alle stehen geblieben. So ist dieser Dom wie kein anderer ein unvergleichliches Museum für christliche Denkmalskunst.

Der Dom in Mainz. Vom Markt gesehen.

Von den ersten schwerfällig tastenden Versuchen deutscher Steinmetzkunst aus der Zeit der Karolinger mit byzantinischer Beeinflussung* bis herunter zu den verwegensten Kühnheiten des Rokoko sind alle Zeiten und Stile vertreten. Die meisten sind höchste Beispiele von dem, was die deutsche Kunst in der jeweiligen Epoche vermochte. Am hervorragendsten und reichsten sind vielleicht die gotischen. Überraschende Feinheiten im Einzelnen und Kleinen bieten die der frühen Renaissance. Im Barock und Rokoko aber zeigt es sich auch hier, daß der eine dieser Stile nur in der Bewältigung und Disposition großer Massen, der andere nur durch seine unvergleichliche Grazie in der Verzierung (Ornamentik) widerspruchslos sieghaft ist, und daß die Denkmalskunst in beiden wohl auch Vieles hat, was Künstler bewundern, im Ganzen aber die fatale Wirkung übt wie ein wenig geschmacklose — vielleicht nur nachträglich geschmacklose — abgelegte Moden. Das mag auch nur daran liegen — gewiß nicht immer — daß uns diese Stile zugleich zu nah und zu fern stehen.

Über das Rokoko in Mainz ließe sich noch ein besonderes Wort reden. In einigen Kirchen steht es noch in unberührt blühender Pracht, und in der Nähe des Marktes und des Gutenberg-Denkmals befindet sich irgendwo eine offene Torhalle mit einer so üppigen Rokokodecke — ich weiß im Augenblick nicht, aus Holz oder Stuck, ich glaube aber aus Holz — die kaum ihresgleichen hat. Doch mögen nicht viele Besucher von Mainz sie gesehen haben.

In Mainz sind es andere Dinge, die das Auge entzücken. Des Menschen Bedürfnisse sind nach Zeit und Ort in der Regel einseitig beschränkt. Es gibt Städte, wo man sich fast ausschließlich für Kunst interessiert, und andere, wo für Kunst Sinn und Stimmung meist ganz ausbleiben. Auch wird man leicht, wo ein Stil in besonderer Wucht sich dartut, gegen andere Äußerungen der Kunst ein wenig gleichgültig. So liegt es in der Beschränktheit der menschlichen Natur, und mir will scheinen, daß darauf — und auf richtiger Diät und Enthaltsamkeit, ihre Gesundheit beruht.

Auch die Mainzer Gemälde-Galerie ist wenig gekannt, obwohl es da, unter vielem Andern, köstlich seltene Dinge von wenig beachteten fränkischen Meistern zu sehen gibt.

Man geht eben nicht nach Mainz, um altdeutsche Meister zu studieren, sondern weil in Mainz — der Rhein anfängt, der Rhein und der Wein und die Freudigkeit und Leichtlebigkeit der Rheinlande.

* Fastrada, Gemahlin Karls des Grossen, gestorben 794 (??).

NATURFORMEN IM MODERNEN SCHMUCK.

Wer an die wunderbaren Bilder denkt, die das aufsteigende Blut bei geschlossenen Lidern unseren Sehnerven vorzuzaubern vermag: der möchte meinen, gerade im Schmuck ließen sich mit farbenglühenden Steinen und glänzenden Metallen Gebilde schaffen, die aus der Gebundenheit irdischer Anschauungen befreit sich als Farben- und Flächenharmonien nicht überirdischer zwar, doch unterirdischer Art darstellten. Und besonders von unserer modernen Kunst, die sich mit Bewußtsein von aller Tradition lösen und aus eigener Inbrunst und Überlegung Formen schaffen will, möchte man Schmuckgebilde von so freier Gestalt erwarten. In Wirklichkeit drängt das moderne Schmuckgewerbe ganz nach der andern Seite. Die leidenschaftlichen Bestrebungen van de Veldes für das abstrakte Ornament gegen alle dem Pflanzen- oder Tierreich entlehnten Schmuckformen haben uns als breitere Wirkung nur die Entartung

Abb. 1. Lalique: Gürtelschliesse.

zum sogeschimpften Jugendstil gebracht. Und auch in der straffen Zucht von Behrens und einigen Nachahmern hat das ornamentale Linienspiel sich im Schmuck nicht durchzusetzen vermocht; abgesehen davon, daß es die angedeuteten wunderbaren Möglichkeiten eines aus freier Phantasie geschaffenen Schmucks nur sehr beschränkt erfüllt.

Was heute das Schmuck-Gewerbe belebt mit immer neuen Formen, ist wie in den Zeiten der jungen Gotik die Pflanzen- und Tierwelt; und zwar nicht wie vormals die sinnlose Nachbildung von bestimmten Tieren oder Blättern, sondern — genau wie in der Frühgotik — eine erstaunliche Fähigkeit, die seltsamsten und einfachsten Naturformen ornamental zu bewältigen. Irren wir nicht, so wird hierin mehr als in den abstrakten Liniengebilden der Charakter unserer Zeit im Schmuck weiterleben; so mag wohl eine kurze Übersicht lohnend sein: wie sich im Einzelnen diese Umbildung der natürlichen Motive vollzieht.

Abb. 2. M. Bing: Anhänger.

Da soll nun an der Spitze der französische Zauberer Lalique marschieren, von dessen Schmucksachen man eigentlich nur wie von edlem Wein mit schlürfender Zungenspitze sprechen darf. Er geht in der Ausnutzung seiner edelsteinbesetzten Libellen ziemlich bis an die Grenze unseres Gefühls, vielmehr er steht noch ganz am Anfang, nämlich da, wo die Nachahmung der Naturformen eigentlich nur durch die Steinbesetzung eine stilistische Bändigung erfährt, wo aller Zauber des Stein- und Metallschimmers uns darüber hinwegtäuscht, daß um einer raffinierten Eleganz willen auf irgendwelche Ausbildung natürlicher Formen gar kein Wert gelegt wird. Es mag so wie eine Bosheit aussehen, daß gerade diese Gürtelschließe hier abgebildet wird (Abb. 1); nicht zu leugnen ist, daß sie das leichtfertige Wesen Laliquescher Formbehandlung nur deutlicher zeigt (nicht deutlicher ist) als seine anderen Sachen, deren Charme uns über ihre Belanglosigkeit als stilistische Leistung manchmal hinwegtäuscht. Auch die abgebildete Orchidee (Abb. 2) von Marcel Bing, so sehr sie gegen Lalique in der ornamentalen Wirkung absticht, verdankt dies mehr der stilbildenden Kraft der Natur als dem Künstler; und so ist ziemlich alles, was die französische Schmuck-Industrie zurzeit leistet, scharmant und pikant; nur hat es wenig mit dem zu tun, worauf hier hingewiesen werden soll: mit der ornamentalen Bewältigung der Naturformen in Linie und Farbe.

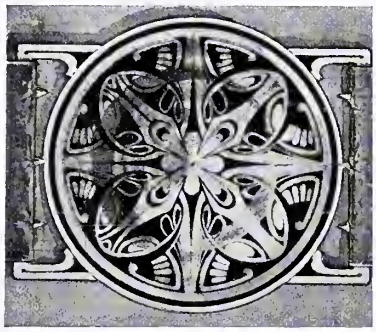


Abb. 3. E. Voet: Gürtelschliesse.

Den Vorsprung, den England dagegen in allem hat, was Stil heißt, mag die Gürtelschließe von dem bekannten Reformator C. R. Ashbee zeigen (Abb. 4). Ihre ornamentale Wirkung ist so stark und geschlossen, daß erst eine genauere Prüfung erkennt, wie hier Pflanzenformen, fast naturalistisch getreu, nur in eine rhythmische Fassung gebracht sind. Strenger und freier zugleich lassen sich natürliche Motive kaum bewältigen; und das einzige, was man dagegen sagen könnte, wäre dies: daß es zu sehr in altertümelnder Form geschieht.

Ganz ornamental verwertet ist das Blattwerk in der Gürtelschnalle von E. Voet, die als ein Exempel holländischer Schmuckarbeit hier abgebildet sein mag (Abb. 3). Man erkennt auch in dieser Nielloarbeit die Tradition der bekannten holländischen Filigranarbeiten, in denen das Material eine naturalistische Verwendung natürlicher Motive von selbst verbietet.

Energischer, phantasievoller und treuer gegen die Natur zugleich ist die Verwertung von Naturformen durch deutsche Künstler angefaßt worden. Es wird heute nur noch selten daran erinnert, daß die deutsche kunstgewerbliche Bewegung mit den Entwürfen für Stickereien von Hermann Obrist begann. Die aber gaben — damals etwas Unerhörtes — Pflanzenmuster in einer dekorativen Umbildung, die weder aus der Renaissance noch sonst woher abgesehen, sondern aus dem Gewächs selbst entwickelt war. Seitdem ist Obrist längst

Abb. 4. C. R. Ashbee: Gürtelschliesse.

wieder zur Bildhauerei zurückgekehrt, wo er in seinen wundervollen Brunnen- und Grabmal-Entwürfen mit gleicher Konsequenz aus Naturformen organische Kunstgebilde schafft. Ihm zur Seite hat Bernhard Pankok in seinen Metallsägearbeiten, Intarsien und geschnitzten Füllungen, in seinen Bronzearbeiten eine so unerschöpfliche Fülle niederer Naturformen zu reichen und feinen Bildungen verarbeitet: daß wir an die Namen dieser beiden Künstler denken, wenn wir uns an die Frühgotik erinnert fühlen. Ihnen steht v. Debschitz, der Leiter der Münchener Lehr- und Versuchsateliers, nahe, unser feinster Kunstpädagoge. So ist es nicht verwunderlich, daß der originelle Anhänger von F. Adler (Abb. 5), einem Lehrer dieser Schule, in seiner Formbildung den Bestrebungen jener Künstler entspricht. Jedes Stück von Lalique mag scharmanter, farbensprühender sein als dieses schlichte in Silber getriebene Ding, an Originalität der Naturanschauung und Bewältigung übertrifft es sie alle, ebenso streng wie leicht ist es das Beispiel eines in sich selbst ruhenden Schmuckgebildes, das nicht in der Nachahmung einer Naturform (Flechte), sondern in deren Umbildung ohne irgendwelche stilistische Zutaten sozusagen aus den Gesetzen des eigenen Wachstums heraus entstanden ist.

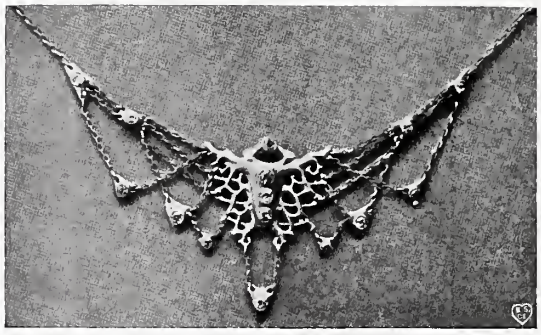


Abb. 5. F. Adler: Anhänger.

Im deutlichen Gegensatz dazu stehen die resoluten Schmuckarbeiten von Erich Erler Samaden. Fraglos durch überkommene Schmuckstücke derb bäuerlicher Art angeregt, bildet er aus der Zusammensetzung von Tierformen, manchmal auch mit Menschengesichtern, Ketten und Anhänger in kräftiger Gestaltung. Dabei modelt er die Naturform nicht um, arbeitet sie nur dekorativ kräftig heraus und erreicht meist durch Aneinanderreihung des selben Motivs eine kräftige Schmuckwirkung. Oft allerdings ist es weniger Schmuck als zum Schmuck bestimmte Kleinplastik (Abb. 6).

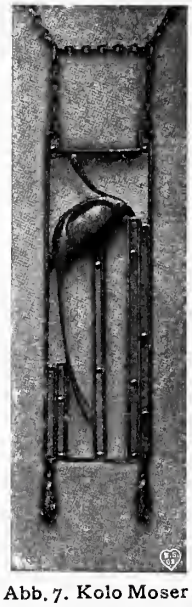


Abb. 7. Kolo Moser: Anhänger.

Auch die Wiener, namentlich Kolo Moser und Josef Hoffmann, verarbeiten in ihren graziösen Schmucksachen zuweilen Pflanzen- und Tiermotive, irgendwie fein in ein lustiges Linienspiel hineingesetzt (Abb. 7), wobei die natürlichen Formen eine dekorative Umbildung erfahren, ohne daß sie — wie bei dem Anhänger von F. Adler — das Leitmotiv bilden oder — wie bei Erler — eine plastische Durchbildung erleben. Von ihren lustigen Kinder-Anhängern mit Silhouetten von Mäusen oder Katzen bis zu den märchenhaft reichen Halsketten und Anhängern bildet ein fein verschlungenes Linienspiel das Element, dem sich meist nebensächlich aber ungemein wirksam ornamental verarbeitete Naturformen einfügen.

Nur einige Beispiele konnten in dieser kurzen Betrachtung als kennzeichnend für Richtungen herausgehoben werden. Was sie ergeben, stimmt mit dem Gesamtbild: die Verarbeitung von Naturformen ist die stärkste Quelle der modernen Schmuckkunst wenigstens in Deutschland; selbständig — nicht im Stil irgend einer vergangenen Zeit geübt — mag sie uns wohl das Gefühl geben, wiederum am Anfang einer schöpferischen Zeit zu stehen, wo stets die Natur als Nährmutter das meiste tut, um erst nachher in dem klassischen Gebrauch der ihr entrissenen Mittel wieder vergessen und verachtet zu werden. Und jene wundervollen Bilder unseres Augenblutes? Nur hier und da in den Arbeiten der Wiener treten Dinge auf von märchenhafter Pracht, die ganz im kaleidoskopischen Klang von Farben und Flächen an die Schöpfungen des Blutes im Auge erinnern. Seltsam, daß sie uns orientalisch anmuten. Ist es dem Deutschen ein Erbteil, auch seine farbigsten Traumbilder an derbe Sachlichkeit zu heften? W. Gischler.

Abb. 6. Erich Erler: Anhänger.

Emil Nolde.
Bildnis.

MEINE KINDHEIT.

Von HERMANN HESSE.

Zu allen Zeiten meines späteren Lebens ist meine Kindheit oft in vielfachen Bildern zu mir getreten, lockig, fremd und unerlöst wie ein blasses Märchenkind. Am meisten suchte mich diese Erinnerung in schlaflosen Nächten heim, mit einem Blumenduft oder einer Liedweise beginnend, bis zu Trauer, Ungemach und Todesbitterkeit, oder zu einer zärtlichen Sehnsucht nach Streichelhänden und einer milden Neigung zu Gebet und Tränen.

Wenn jetzt noch die Kindheit zuweilen an mein Herz rührt, so ist es als ein goldgerahmtes, tieftöniges Bild, an welchem vornehmlich eine Fülle laubiger Kastanien und Erlen, ein unbeschreiblich köstliches Vormittagssonnenlicht und ein Hintergrund herrlicher Berge mir deutlich wird. Alle Stunden meines Lebens, in welchen ein kurzes, weltvergessenes Ruhen mir vergönnt war, alle einsamen Wanderungen, die ich über schöne Gebirge gemacht habe, alle Augenblicke, in welchen ein unvermutetes kleines Glück oder eine begierdelose Liebe mir das Gestern und Morgen entrückte, weiß ich nicht köstlicher zu benennen, als wenn ich sie mit diesem grünen Bilde meines frühesten Lebens vergleiche. So ist es mir auch mit allem, was ich als Erholung und höchsten Genuß mein Leben lang liebte und wünschte, alles Schreiten durch fremde Dörfer, alles Sternezählen, alles Liegen im grünen Schatten, alles Reden mit Bäumen, Wolken und Kindern.

* * *

Der früheste Tag meines Lebens, an den ich mich mit einiger Deutlichkeit erinnern kann, mag etwa in den letzten Teil meines dritten Jahres fallen. Meine Eltern hatten mich auf einen Berg mitgenommen, der durch eine weitläufige Ruine von beträchtlicher Höhe täglich viele Städter anlockte. Ein junger Onkel hob mich über die Brüstung einer hohen Mauer und ließ mich in die ansehnliche Tiefe hinuntersehen. Davon ergriff mich die Angst des Schwindels, ich war aufgeregt und zitterte am ganzen Leibe, bis ich zu Hause wieder in meinem Bette lag. Von da an trat in schweren Angstträumen, denen ich damals oft zur Beute fiel, häufig diese Tiefe herzbeklemmend vor meine Seele, daß ich im Traum stöhnte und weinend erwachte. Was für ein reiches und geheimnisvolles Leben muß vor jenem Tage liegen, von dem mir keine einzige Stunde bewußt ist! So sehr ich mich plagte, vermochte mein Gedächtnis niemals weiter als bis zu jenem Tage vorzudringen. Wenn ich mich aber streng auf meine früheste Zeit und ihre Stimmungen besinne, habe ich den Eindruck, es müsse nächst dem Sinn für Wohlwollen kein Gefühl so früh und stark in mir wach gewesen sein, wie das der Schamhaftigkeit. Ich fand bei Kindern von fünf und mehr Jahren manchmal Äußerungen der Schamfreiheit, von denen ich weiß, daß ich ihrer in meinem dritten oder vierten Jahre unfähig gewesen wäre.

Eine genauere Erinnerung an Erlebnisse und an fortdauernde Zustände kann ich nicht weiter als bis in mein fünftes Jahr zurückverfolgen. Hier finde ich zuerst ein Bild meiner Umgebung, meiner Eltern und unseres Hauses, sowie der Stadt und der Landschaft, in welcher ich aufwuchs. In dieser Zeit hat sich die freie, sonnige Straße nur mit einer Häuserreihe vor der Stadt mir eingeprägt, in der wir wohnten, ferner die auffallenderen Gebäude der Stadt, das Rathaus, das Münster und die Rheinbrücken, und am meisten ein weites Wiesenland, hinter unserem Hause beginnend und für meine Kinderschritte ohne Grenzen. Alle tiefen Gemütserlebnisse, alle Menschen, selbst die Porträts meiner Eltern, scheinen mir nicht so früh deutlich geworden, wie diese Wiese mit unzähligen Einzelheiten. Meine Erinnerung an sie scheint mir älter zu sein als diejenige an Menschengesichter und erlittene eigene Schicksale. Mit meiner Schamhaftigkeit, welche schon früh von einem Widerwillen gegen eigenmächtige Berührung meines Leibes durch fremde Hände des Arztes oder der Dienstboten begleitet war, hängt vielleicht meine frühzeitige Lust am Alleinsein im Freien zusammen. Die vielen stundenlangen Spaziergänge jener Zeit hatten immer die unbetretensten grünen Wildnisse jener großen Wiese zum Ziel. Diese Zeiten der Einsamkeit im Grase sind es auch, die beim Erinnern mich besonders stark mit dem wehen Glücksgefühl erfüllen, das unsere Gänge auf Kindheitswegen meist begleitet. Auch jetzt steigt mir der Grasduft jener Ebene in feinen Wolken zu Haupt, mit der sonderbaren Überzeugung, daß keine andere Zeit und keine andere Wiese solche wunderbaren Zittergräser und Schmetterlinge hervorbringen kann, so satte Wasserpflanzen, so goldene Butterblumen und so reichfarbene köstliche Lichtnelken, Schlüsselblumen, Glockenblumen und Skabiosen. Ich fand nie wieder so herrlich schlanken Seidelbast, so gelbbrennenden Mauerpfeffer, so reizend schillernde Eidechsen und Schmetterlinge, und mein Verstand beharrt nur müde und mit geringem Eifer auf der Erkenntnis, daß nicht die Blumen und Eidechsen sich seither so zum Üblen verwandelt haben, sondern nur mein Gemüt und mein Auge.

Beim Darandenken ist mir zumute, als wäre alles Kostbare, was ich später mit Augen sah und mit Händen besaß, und selber meine Kunst, gering gegen die Herrlichkeiten jener Wiese. Da waren helle Morgen, an denen ich ins Gras gestreckt, den Kopf auf den Händen, über das

von Sonne flimmernde, gekräuselte Meer der Gräser hinwegschaute, in welchem rote Inseln von Mohn, blaue von Glockenblumen, und lilafarbene von Schaumkraut lagen. Darüber flatterten und reizten mich die blitzgelben Zitronenfalter, die zarten Bläulinge, die in einem kostbaren, gleichsam antiquarisch seltenen Schimmer aufleuchtenden Schiller und Distelfalter, die schweren Flügel der Trauermäntel, das Edelwild der Segler und Schwalbenschwänze, der schwarzrote Admiral, der seltene, mit Ehrfurcht genannte Apollo. Dieser, den ich aus Beschreibungen meiner Kameraden schon kannte, flog mich eines Tages an, setzte sich in meiner Nähe an die Erde und regte langsam die wunderbaren, alabasternen Flügel, daß ich ihre feine Zeichnung und Rundung sehen konnte, und die blanken Diamantlinien, und auf den Flügelpaaren beide hellblutrote Augen. Weniges aus dieser fernen Zeit hat sich so stark und frisch in meinem Gedächtnis erhalten, wie die atemlose, herzklopfende Wonne, welche mich bei diesem Anblick durchdrang. Aber nach der unberechenbaren und grausamen Art der Kinder beschlich ich bald das edle Tier und warf meinen Hut nach ihm. Er schaute um sich, stieg mit elegantem Schwunge auf und war allsogleich in der flirrend goldigen Sonnenluft verschwunden. Irgend eine Art von wissenschaftlichem Interesse war in meinen Jagden und Sammlungen niemals. Die Raupen und die Namen der Schmetterlinge, dortlands Sommervöglein, „Summervögli" genannt, waren mir nicht wichtig, und für viele erfand ich eigene Namen. Eine Art von rötlichen Fliegen nannte ich „Zitterlinge", eine Gattung brauner „Schnabler", und für den gesamten Pöbel der Weißlinge, Waldteufel und anderer wenig schöner und rarer Schmetterlinge hatte ich den verächtlichen Sammelnamen Tolpatsch. Für die gesammelte tote Beute hatte ich wenig Sorgfalt und habe es nie zu einer sauberen Sammlung gebracht.

Von musikalischen Eindrücken vermag ich in diesen Wiesensommern nichts zu finden, es sei denn meine außerordentliche Empfindlichkeit und Furcht vor den Pfiffen der vorüberfahrenden Eisenbahn.

Dennoch muß schon damals die Musik mir nahe getreten sein, denn auch die frühesten, undeutlichsten Dämmerbilder des Münsters, welche in mir sich unscharf spiegelten, scheinen mir unzertrennlich vom Schall der Orgel.

Dieses Münster und die Stadt überhaupt lernte ich später und langsamer kennen als die grüne Natur. Denn während ich mich in dieser halbe Tage lang nach Lust allein herumtreiben konnte, war mir von den Eltern nicht erlaubt, allein in die Stadt zu gehen, wovon mich auch die Furcht vor dem ungewohnten Gedräng der Menschen und Wagen abschreckte.

Obwohl die grünen Monate meiner Wiesenzeit mir wie ein schöner, gleichmäßig heller, ununterbrochener Traum im Bewußtsein liegen, steigen doch einzelne Tage von besonderem Glanz mit weichen Umrissen daraus auf. Ich gäbe Schätze dafür, von solchen Tagen mich mehrerer erinnern zu können. So oft ich in Gedanken den Weg meines Lebens zurückgehe, so oft überfällt mich eine milde Trauer um die tausend vergessenen Tage. Es lebt niemand mehr, mir von mir selber zu erzählen, und der größere Teil meiner Kinderjahre liegt unerschlossen in unbegreiflicher, goldener Glückseligkeit wie ein Wunder vor meiner Sehnsucht. Es gehört zu den Unvollkommenheiten und Entbehrungen des menschlichen Lebens, daß unsere Kindheit uns fremd werden muß und in Vergessenheit fällt wie ein Schatz, der spielenden Händen entgleitet und über den Rand eines tiefen Brunnens fällt. Bis in die Knabenzeit kann ich den Faden meines Lebens zurückfinden, weiter zurück aber ragen zerstreut in Duft und Dämmerung nur wenige klare Tage, ihn daran zu knüpfen. Von dem Gedächtnis dieser Tage aus blicke ich oft wie von einem Turm rückwärts in meine ersten Jahre und kann nichts als ein bewegtes Meer von Rätseln und Anfängen sehen, ohne Formen, aber mit einem heiligen Ferneduft, einem Schleier, der über Wunder und Kostbarkeiten gelegt ist.

Unter jenen vereinzelten Silberblicken ist mir ein Spaziergang besonders teuer, da er das früheste Bild meines Vaters enthält. Der saß mit mir auf der von der Sonne durchwärmten Mauerbrüstung des Bergkirchleins Sankt Margarethen, zum erstenmal mir von der Höhe aus die dortige Rheinebene zeigend. Der erste Eindruck dieser anmutig hellgrünen Landschaft vermischt sich in meiner Erinnerung mit dem klaren Bilde, das ich später durch den häufig wiederholten Anblick gewann. Aber dies älteste Bild von meinem Vater unterscheidet sich von allen späteren. Sein schwarzer Bart berührte meine blonde Stirn, und sein großes helles Auge ruhte freundlich auf mir. Ich glaube wieder sein Gesicht so von der Seite her zu sehen, wenn ich an jene Rast auf der Mauer denke, mit dem schwarzen Bart und Haar, mit der starken, edlen Nase und dem festen, roten Mund, mit den dunklen Locken im Nacken, dabei das große Auge nach mir gesenkt, der ganze Kopf fest und würdig auf dem blauen Hintergrunde des Sommerhimmels ruhend.

Demselben Sommer mag ein anderes Bild angehören, das ohne Zusammenhang, aber erstaunlich klar und treu mir eingeprägt ist. Ich sehe die ganze hohe, magere Gestalt meines Vaters aufrecht mit zurückgelegtem Haupt einer untergehenden Sonne entgegengehen, den Filzhut in der Linken tragend. An ihn ist meine Mutter sanft im langsamen Gehen gelehnt,

kleiner und kräftiger, mit einem weißen Tuch auf den Schultern. Zwischen den kaum noch getrennten, dunklen Häuptern glüht die blutrote Sonne. Die Umrisse der Gestalten sind fest und goldleuchtend gezogen; zu beiden Seiten steht ein reiches, reifes Kornfeld. An welchem Tag ich so hinter meinen Eltern her wandelte, weiß ich nicht, der Anblick aber ist mir frisch und unverlöschlich geblieben. Ich weiß kein lebendiges oder gemaltes Bild, das mir in Linien und Farben prächtiger erscheint und das mir teurer ist als diese edlen Gestalten auf dem Fußpfad zwischen den Ähren, der roten Glut entgegen wandelnd, schweigsam, vom jenseitigen Glanz übergossen. In ungezählten Träumen und wachen Nächten hing mein Auge an diesem liebsten Kleinod meiner Erinnerung, dem Vermächtnis einer meiner goldensten Stunden. So ist mir nie wieder eine Sonne untergegangen hinter Ährenmeeren, so rot, prächtig, friedsam, so voll Glut und Genüge. Und käme sie mir wieder, es wäre doch nur ein Abend wie viele sind, und ich würde die vermissen, in deren Schatten ich damals ging, müßte mich abwenden und trauern.

Die Erinnerung an Vater und Mutter beginnt von hier an klar zu werden. Neben meiner Wieseneinsamkeit ging unabhängig ein freundliches häusliches Leben her. Von diesem ist mein Bewußtsein, der vielerlei Menschen und Anregungen wegen, nicht so einheitlich und deutlich, wie von dem Leben im Grase. Wie früh die Neigung meines Vaters zum Genuß der bildenden und der Dichtkunst, und die meiner Mutter zur Musik auf mich einwirkten, ist mir unmöglich zu erkennen, denn einzelne Eindrücke dieser Art sind mir erst aus etwas späterer Zeit erinnerlich und müssen notwendig schon viel früher dagewesen sein.

Ich wage nicht, von meinen Kinderspielen viel zu reden. Es gibt nichts Wunderbareres und Unbegreiflicheres und nichts, was uns fremder wird und gründlicher verloren geht, als die Seele des spielenden Kindes. Bei dem leidlichen Wohlstand und der überaus freigebigen Güte meiner Eltern fehlte es mir an reichlichem Spielzeuge nicht. Ich besaß Soldaten, Bilderbücher, Legsteine, Schaukelpferd, Pfeife, Peitsche und Wagen, später auch Kaufladen, Wage, Spielgeld und Vorräte, und zum Theaterspielen standen die Kasten der Mutter zur Verfügung. Dennoch hängte sich meine Phantasie gerne an weniger kommode Gegenstände und schuf Pferde aus Schemeln, Häuser aus Tischen, Vögel aus Tuchlappen und ungeheuerliche Höhlen aus Wand, Ofenschirm und Bettdecke.

Daneben war in den Erzählungen meiner Mutter ein Überfluß von Welten und Brücken für meine Träumerei. Ich habe Leser und Erzähler und Plauderer von Weltruhm gehört und fand sie steif und geschmacklos, sobald ich sie mit den Erzählungen meiner Mutter verglich. O ihr wunderbar lichten, goldgründigen Jesusgeschichten, du Bethlehem, du Knabe im Tempel, du Gang nach Emmaus! Die ganze überschwenglich reiche Welt des Kindeslebens hat kein süßeres und heiligeres Bild als das der erzählenden Mutter, an deren Knie sich ein Blondkopf mit tiefen Staunaugen schmiegt. Woher haben die Mütter diese gewaltige und heitere Kunst, diese Bildnerseele, diesen unermüdlichen Zauberborn der Lippen? Ich sehe dich noch, meine Mutter, mit dem schönen Haupt zu mir geneigt, schlank, schmiegsam und geduldig, mit den unvergleichlichen Braunaugen!

Nächst dem unerreichbaren Klang und Sinn der Bibelgeschichten sog ich tief aus dem Quell der Märchen. Rotkäppchen, der treue Johannes und Schneewittchen bei den sieben Zwergen über den sieben Bergen nahmen mich in ihren geschwätzigen Kreis. Mein begieriger Sinn erschuf bald aus freier Kraft Gebirge mit mondglänzenden Elfentanzwiesen, Paläste mit seidenen Königinnen, fabelhaft tiefe und greuliche Berghöhlen, von Geistern, Eremiten, Köhlern und Räubern abwechselnd unheimlich bevölkert. Ein schmaler Raum im Schlafzimmer, zwischen zwei Bettstellen, war vorzüglich der ständige Wohnort schlitzäugiger Kobolde, rußiger Bergmänner, geköpfter Umgänger, traumwandelnder Totschläger und grünschielender Raubtiere, so daß ich eine Zeitlang nur in Begleitung Erwachsener und noch lange später nur mit äußerster Aufbietung alles Knabenstolzes daran vorübergehen konnte. Einmal befahl mir mein Vater, von dort seine Pantoffeln zu holen. Ich ging in das Schlafzimmer, wagte mich aber nicht an den Ort des Entsetzens und kehrte kleinlaut zurück, vorgebend, ich hätte die Schule nicht gefunden. Mein Vater, der etwas Phantastisches ahnte und ein strenger Feind auch der Notlüge war, schickte mich nochmals hin. Ich betrat wieder das Schlafzimmer, aber meine Angst war nur größer geworden, so daß ich unverrichteter Dinge wiederkehrte, mit derselben Entschuldigung. Der Vater, der mich durch den Türspalt beobachtet hatte, sagte sehr ernst: „Du lügst. Sie müssen dort stehen.“ Gleichzeitig ging er selber sie zu holen. Meine Beklemmung aber war so gesteigert, daß ich selbst den allmächtigen Vater vor meinen Unholden nicht sicher glaubte und mich heulend an ihn hängte, wobei ich ihn unter heißen Tränen beschwor, sich dem Winkel nicht zu nähern. Er ging aber doch, zwang mich mit, bückte sich und kehrte wohlbehalten aus der greulichen Höhle zurück, was ich lange Zeit, unter Dankgebeten, allein seinem unerhörten Mut und einem ganz besonderen Schutz des lieben Gottes zuschrieb.

Ein anderes Mal wuchs mein Angstgefühl vollends ins Krankhafte. Die Begebenheit hat sich mir scharf und genau mit allen peinlichen Zügen eingegraben und hängt wie ein Medusenhaupt schauerlich schön, aber vorwiegend schauerlich, über jener ganzen Zeit der Kinderromantik.

Bei Dunkelwerden kehrten wir, schon ein wenig gruselig gestimmt, einst aus der Stadt zurück, zwei etwa vierzehnjährige Töchter eines Nachbars, ihr Brüderlein und ich. Die hohen Häuser und Türme legten zackige Schatten auf die Straße, Laternen wurden schon angezündet. Dazu kam im Vorübergehen ein Blick in eine Schmiede, wo rußige, halbnackte Männer an der aus dem Dunkeln aufsprühenden Esse mit großen Zangen wie Folterknechte standen, und das mir vorher unbekannte trunkene Gejohle einiger Wirtshausbrüder, das mir raubtierartig und verbrecherisch vorkam. Nun, schon fast im Finstern, erzählte eines der Mädchen, selber gruselnd, mir die Geschichte von der Glocke Barbara. Diese hing in der Kirche Barbara und war aus Zauberei und Verbrechen hervorgegangen. Sie rief immerfort den Namen einer ruchlos erschlagenen Barbara mit blutiger Stimme aus und wurde deshalb von den Mördern gestohlen und vergraben. Da, als es Zeit zum Nachtläuten wird, beginnt die Glocke aus der Erde laut und jämmerlich zu tönen:

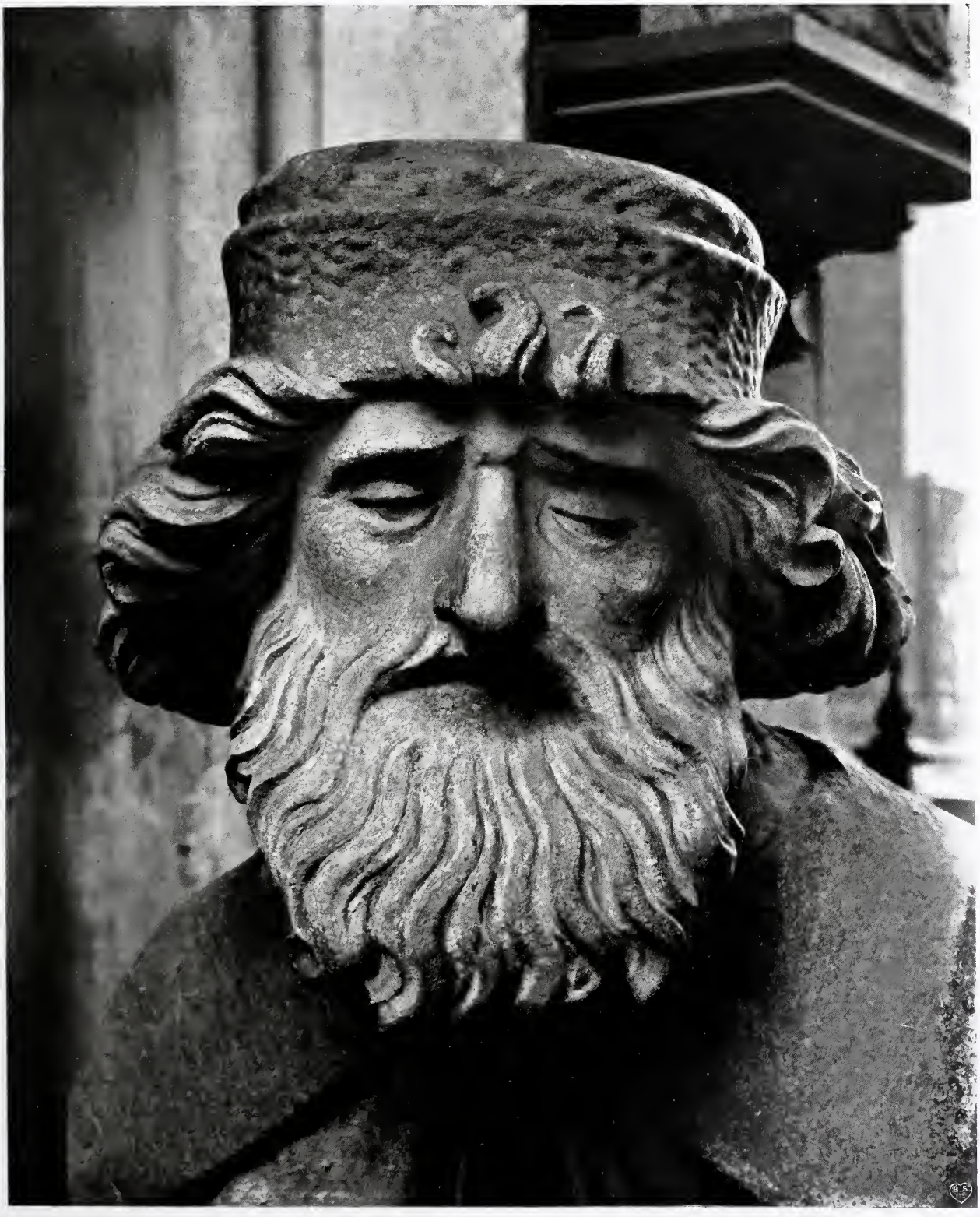
Barbara bin ich genannt,
In der Barbara bin ich gehangt,
Barbara ist mein Vaterland.

Diese halbgeflüsterte Geschichte regte mich schrecklich auf. Mein Grausen wurde dadurch gesteigert, daß ich es in mir zu verbergen bemüht war, denn der kleine Mitgänger hatte nichts verstanden und steuerte sorglos in den Abend hinein, und vor den älteren Begleiterinnen, obwohl sie selber Angst hatten und nur flüsternd noch redeten, schämte ich mich. So stieg mein Schaudergefühl mit jedem Wort der Erzählung, bis mir die Zähne klapperten. Als aber nach eben beendeter Geschichte auf Sankt Peter die Abendglocke zitternd anschlug, ließ ich in rasender Angst die Hand des kleinen Jungen fahren und rannte, von der ganzen Hölle gehetzt, in die Nacht hinein, stolperte, stürzte, und wurde keuchend und zitternd heimgebracht. Die ganze Nacht zitterte ich in schmerzhaften Angstschauern und eine Zeitlang ging mir, so oft ich das Wort Barbara hörte, etwas Eiskaltes durch das innerste Mark. Von da an glaubte ich noch lebhafter an Kobolde, Vampire und böse Geister, denn sie waren mir mit allen unerhörten Schrecken selber im Nacken gesessen.

Etwa um diese Zeit machte mein eben erwachender Verstand seine ersten Ansprüche und quälte mich so sehr, daß ich häufig tobende Anfälle von machtloser Wut und Ungeduld gezeigt habe. Hier ist auch ein Stück Kindheit, das, wie mir scheint, den meisten Menschen allzu gründlich verloren geht, der Drang nach Wahrheit, das Verlangen nach Übersicht der Dinge und ihrer Ursachen, die Sehnsucht nach Harmonie und sicherem geistigem Besitz. Ich litt unter zahllosen Fragen ohne Antwort, und fand allmählich heraus, daß den befragten Erwachsenen meine Fragen oft unwichtig und meine Nöte unverständlich waren. Eine Antwort, die ich als Ausflucht oder gar als Spott erkannte, schüchterte gar oft meine Seele wieder in ihr allmählich wankendes Gebäu von Mythen zurück.

Wieviel ernster, reiner und ehrfürchtiger würde das Leben vieler Menschen werden, wenn sie etwas von diesem Suchen und Nach-Namen-Fragen auch über die Jugend hinaus in sich bewahrten! Was ist der Regenbogen? Warum winselt der Wind? Woher kommt das Verwelken der Wiesen, woher das Wiederblühen, woher Regen und Schnee? Warum sind wir reich und der Nachbar Spengler arm? Wohin geht am Abend die Sonne?

Auf diese Fragen ging mein Vater, wenn die Weisheit oder Geduld der Mutter zu Ende war, oft mit unvergleichlicher Liebe und Feinheit ein. Als die ständige Begründung „das hat der liebe Gott eben so gemacht“ nicht mehr zureichte, erklärte er mir in großen Künstlerzügen die sichtbare Welt, die Oberfläche der Erde mit Kraut und Getier, die Wiederkehr der Gestirne. Zugleich ließ er neben meinem Märchenwald die Edelgestalten der alten Geschichte aufsteigen, und griechische Städte und das alte Rom. Kinder sind weitherzig und vermögen durch den Zauber der Phantasie Dinge in ihrer Seele nebeneinander zu beherbergen, deren Widerstreit in älteren Köpfen zum heftigsten Krieg und Entweder-Oder wird. Dennoch, da ich selber gerne erfand und mit der kindlichen Schöpferkraft spielte, entstanden vielerlei Zweifel. Davon war der lebhafteste gegen die Wahrhaftigkeit eines Orbis pictus gerichtet, eines Lieblingsbilderbuches, das mich von der ersten Schaulust bis weit in das reifende Knabenalter begleitete und so in meiner Geschichte die umgekehrte Rolle des Robinson und Gulliver in der wirklichen spielte. Ich zweifelte eine Zeitlang sehr stark daran, daß diese Bilder Originale in der wirklichen Welt besäßen und nicht lediglich ergötzliche Phantasien eines Malers seien. Beim Betrachten der Abbildungen von Rittern oder Bauten oder andern historischen Gegenständen erinnerte ich mich mit behaglicher Schlauheit, daß ich auch Achillesse und große Kirchen und ähnliches gezeichnet oder gebaut und meinen Kameraden als die wahren Dinge oder als treue Abbilder ausgegeben hatte. Als mein Vater dahinterkam, schlug er auf einer der letzten Seiten des Buches das mir



Kopf des Nikodemus,
Grablegung im Dom zu Mainz 1492.

bisher entgangene Bild einer Kirche unsrer Stadt auf, welche ich sofort mit großer Betroffenheit wiedererkannte. Von da an waren mir auf eine gute Weile wenigstens alle Worte meines Vaters wieder unzweifelhaft und beweiskräftig. Ein Nachbarsjunge teilte mir eines Tages geheimnisvoll und wichtig mit, der „wilde Mann", eine Hauptfigur in unseren Geschichten und ausgetauschten Phantasieerlebnissen, wohne nicht weit vom Tor am Petersgraben in einem Kornspeicher, sein Vater hätte es ihm gesagt. Der Trumpf war vergebens ausgespielt, denn mein Vater hatte mir bereits eine bessere, wenn schon nicht so deutliche Erklärung gegeben. Ich blieb daher nicht nur skeptisch und ungerührt, sondern antwortete dem Freunde hohnlächelnd und mit großer Genugtuung, er möge nur wieder zu seinem Vater gehen und ihm sagen, er wäre ein Kamel. Diese Antwort trug mir erst von dem Beleidigten und dann von meinem Vater Prügel ein.

Solchen Züchtigungen von der Hand des geliebten Vaters pflegte ich zwar meistens Trotz und Schweigen entgegenzusetzen, aber mein kleines Herz empfand sie unsäglich bitter, weh und beugend. Sie sind die frühesten Leiden, auf die ich mich besinnen kann, und in der Vorstellung, die ich von meinen Kinderjahren habe, die einzigen Trübungen, die noch vor der Schulzeit eintraten. Auch war es mit dem Schlagen und Trotzbieten keineswegs getan, sondern der bittere Kern der Strafe war die Nötigung, mich zu demütigen und um Verzeihung zu bitten, ehe ich das Auge der Eltern wieder freundlich und ihr Ohr mir offen fand. Freilich wurde dadurch und durch die jedesmalige freundlichernste Versöhnung der Züchtigung der Stachel abgebrochen, aber bis ich müd und verständig genug zum „Verzeih" sagen war, kostete es immer wieder einen bitteren, tränenreichen Kampf. Der erste Abend, an dem ich ohne Kuß und ohne Begleitung der Mutter stumm und scheu zu Bette ging, ist mir noch wohl erinnerlich. Vielleicht hat, so oft auch später mir das Wasser an die Kehle ging, doch das Gefühl namenlosen Schmerzes und Zwiespaltes niemals mehr so unsäglich auf mir gelastet, wie an jenem traurigen Abend. Es war auch der erste Abend, an welchem ich nicht zu beten vermochte. Der Wortlaut meines Betverses stockte mir auf der Zunge und zeigte mir zum erstenmal seinen schweren Ernst, und würgte mich wie einen Erstickenden. So diente diese dunkelste Stunde, mir auf einmal das Beten ohne Gedanken unmöglich zu machen.

Indessen wuchs mein Verstand und begann sich, auf die ersten Belehrungen und Erfahrungen bauend, allmählich einer stiller werdenden eigenen Tätigkeit zu erfreuen. Meine Spiele nahmen, ohne Vorbilder zu haben, die verwickelteren, intelligenteren Formen der eigentlichen Knabenspiele an. Das A-B-C gab mir einen angenehm herben Vorgeschmack der Schule. Ich besaß schon Erinnerungen und gewöhnte mich, nachdem ein bestimmter Tag für meinen Schulbeginn mir angesagt war, an morgen und übermorgen zu denken.

* * *

Dieses wenige ist der ganze Schatz von Erinnerungen an die ersten Jahre, den ich noch besitze. Oder nicht der ganze, denn ich vermochte das Beste nicht auszusprechen, die Empfindungen durchträumter Frühlinge und beglückender Liebhabereien, das milde Nachgefühl kindlicher Freuden und Wehen, herzlicher genossen und tiefer erlitten als viele größere Freuden und Wehen der späteren Zeiten. Ich vermochte nicht die feinen Erinnerungen niederzuschreiben, deren ich einen holden Strauß besitze, an Waldbesuche, an Nachbarfreundschaften, an belauschte Katzenjunge und gestreichelte Lämmer.

Komisch wehmütig berührt mich die letzte Zeit vor dem Besuch der Schule, das Erwachen des Knabenstolzes, das Unsichere des Übergangs von Träumen zum Denken, und das langsame Verblassen der farbigen Phantasie und des ganzen unbeschreiblichen Goldgrundes, auf welchen alle diese frühesten Bilder gemalt sind. Mein Gedächtnis schließt mein letztes freies Kinderjahr mit einem merkwürdigen Abend ab. Es war kurz vor meinem Eintritt in die Schule, und der Geburtstag einer kleinen Schwester, der 27. November. Dieser Schwester war für den Augenblick alle Sorgfalt und Liebe des Hauses zugewendet, und ich saß beklommen und allein an einem dunkelnden Fenster. Draußen war Spätherbst und eine frühe, sternhelle Nacht. Neben dem Gedanken an den erwarteten ersten Eintritt ins wirkliche Leben war eine Abschiedsstimmung in mir lebendig, und ein halbbewußtes Rückverlangen nach der Ungebundenheit und Traumtiefe der bisherigen Tage. Da wars, daß ich eine Bewegung unter den Sternen zu sehen glaubte. Ich blickte nun starr und unverwandt an den Himmel, und siehe, ein Stern begann seltsam zu flirren und schoß plötzlich in die Finsternis, ohne Spur verglimmend. Und da wieder einer, und dort zwei zugleich, und am Ende eine ganze bewegte Menge. Der Vater kam herein, und die Dienstboten, und so standen wir eine gute Weile still im Dunkeln, das seltene Schauspiel unzähliger Sternschnuppen betrachtend und von der merkwürdigen Stunde berührt, jeder, wie ich glaube, mit dem Gedanken, daß dieser Blick aus dem dunklen Zimmer auf die gleitenden Sterne ihm unvergeßlich bleiben würde.

DIE NATIONALE BEDEUTUNG DER KUNSTGEWERBLICHEN BEWEGUNG.

Goethe äußerte in seinen letzten Lebensjahren einmal seine Ansichten über die deutsche Kultur dahin: „Wir Deutschen sind von gestern, wir haben zwar seit einem Jahrhundert ganz tüchtig kultiviert, allein es können noch ein paar Jahrhunderte hingehen, ehe bei unseren Landsleuten so viel Kunst und höhere Kultur eindringe und allgemein werde, daß sie gleich den Griechen der Schönheit huldigen und daß man von ihnen wird sagen können, es sei lange her, daß sie Barbaren gewesen"; und bei einer andern Gelegenheit drückte er die Hoffnung aus, „daß wir es in etwa einem Jahrhundert wenigstens dahin gebracht haben möchten, nicht mehr abstrakte Gelehrte und Philosophen, sondern Menschen zu sein". Von den etwa hundert Jahren des Hoffens fehlen jetzt noch fünfundzwanzig. Die abstrakten Gelehrten und Philosophen, die der Zeit Goethes das Gepräge gaben, stehen vielleicht nicht mehr ganz so im Vordergrunde wie damals. Deutschland hat seit Goethes Tode ungeheure Wandlungen durchgemacht. Wir sind geeinigt und wir sind wohlhabend geworden. Die deutsche Technik und Industrie hat sich ungeahnt entwickelt. Aber haben wir uns dem Menschentum, das Goethe als erste Staffel der zu erstrebenden Kultur voraussetzte und das er selbst in so kristallheller Form verkörperte, mehr genähert und können wir vollends sagen, daß die Zeit der Erfüllung einer deutschen Kultur bereits gekommen sei? Im ganzen betrachtet, sind wir trotz aller äußerlichen Fortschritte heute vielleicht weiter von ihr entfernt, als die Zeit Goethes es war. Denn die behäbige Kleinstadtwelt von damals lieferte immerhin noch ein geschlossenes Bild einer im gewissen Sinne echten und reinen Kultur. Seitdem ist aber Deutschland in die Lage versetzt worden, sich als großes Volk zu fühlen. Der Entwicklungsgang nach 1870 hat zu einer äußeren Machtstellung Deutschlands geführt, die in kultureller Beziehung neue Bedingungen heraufgebracht hat. Die Ergebnisse sind bisher keineswegs immer erfreulich gewesen. Der Deutsche, der sich bis dahin kümmerlich hatte einrichten müssen, kam jetzt auf einmal in die Lage, über reichliche Mittel zu verfügen, und das erste, was er tat, war, diesen Reichtum durch prunkhafte Entfaltungen nach außen zu zeigen. Mit dem industriellen Mut und dem vermehrten Wohlstand, der plötzlich hereinkam, trat nicht auch zugleich die erhöhte kulturelle Sicherheit ein. Im Gegenteil, es zog das ein, was man mit vielleicht sehr harten Worten den Protzen- und Parvenugeschmack genannt hat. Dieser hat Deutschland in den letzten zwanzig Jahren beherrscht und beherrscht es zum großen Teil noch heute.

Wenn man sich dazu versteht, auch die geistige Entwicklung der Völker mehr vom naturwissenschaftlichen als vom moralphilosophischen Standpunkte aus zu betrachten, so wird man darin nur die natürliche Folge der Ereignisse erblicken. Deutschland war durch den Dreißigjährigen Krieg zerrissen und zerfleischt worden, und als es sich einigermaßen zu erholen begann, drückten es die schweren napoleonischen Kriege von neuem zu Boden. Von einer behäbigen Ausreifung einer nationalen, gesellschaftlichen, häuslichen und künstlerischen Kultur, wie sie den Nachbarländern beschieden war, konnte nicht die Rede sein. Deutschland trat schon durch seine Armut den Nachbarländern gegenüber gänzlich in den Hintergrund und hatte nur das eine Gefühl, sich die Errungenschaften dieser Länder nach Möglichkeit anzueignen. Wir haben uns seit mehr denn zwei Jahrhunderten ausschließlich im Zustande der Nachahmung und Anpassung an Fremdes befunden. Die deutschen Fürstenhöfe richteten sich seit Ludwig XIV. ausschließlich danach, was der französische Hof zu tun beliebte, wie denn die ganze höfische Kultur noch heute ein Reinprodukt der französischen Entwicklung ist. Mit den Fürstenhöfen modelte sich der ganze Adel und mit ihm die führenden Kreise des Volkes nach französischem Vorbilde um, die französische Kultur wurde maßgebend bis in die kleinste Kleinigkeit. Unsere Moden, unsere Wohnungseinrichtungen, unsere gesellschaftlichen Sitten richteten sich nach französischem Vorbilde.

Die Folge einer notgedrungenen Abhängigkeit ist zunächst die einer mangelnden Entwicklung der eigenen Persönlichkeit. Wer auf Folgeleistung angewiesen ist, gerät in Schwierigkeiten, wenn er unabhängig handeln soll. Man war daher auch niemals in der Lage, die französischen Lebensformen auf ihren Gehalt zu prüfen, und vor allem war man weit davon entfernt einzusehen, daß sie allmählich inhaltlos wurden, als eine neue Zeit heraufkam, die in vieler Beziehung einer gänzlich verschiedenen Geistesrichtung folgte. Die französischen Lebensformen waren in der Atmosphäre der Königshöfe erzeugt und der Aristokratie des 17. und 18. Jahrhunderts auf den Leib geschnitten, jener Aristokratie mit ihrer leichten Lebensauffassung, ihrem tändelnden Verkehr und der vielfach laxen Moral. Dem entsprachen genau die Umgangsformen, die Kleidung, die Zimmerausstattung der französischen Königsstile. Im 19. Jahrhundert änderten sich jedoch die Verhältnisse grundsätzlich. Die Bedeutung der Aristokratie sank, und die bürgerliche Schicht erstarkte mächtig. Die Zeit wurde tiefernst,

und schwere soziale Probleme stiegen am Horizont herauf. Der vierte Stand meldete seine Existenz an und verlangte gebieterisch seinen Anteil an der Welt. Und das geschah zu einer Zeit, in welcher noch nicht einmal der dritte sich so weit durchgerungen hatte, daß er seine eigene Kultur und seine eigenen Lebensformen besaß. In einer solchen Zeit mußte die Fortführung der tändelnden aristokratischen Formen des französischen 18. Jahrhunderts eine Lüge werden. Dies tritt heute nirgends deutlicher hervor als in der Wohnungsausstattung.

Man sehe sich die industriell erzeugten Zimmereinrichtungen an, die in Nachahmung oder in Anpassung an die Möbel der französischen Königsstile heute angefertigt und in das bürgerliche Haus geliefert werden, und man wird an ihnen bestätigt finden, daß sie, ganz abgesehen von ihrer Unsolidität, den Geist der inhaltlichen Leere verkörpern. Und selbst die sorgfältigen und gut gearbeiteten Kopien und Abwandlungen der alten französischen Möbel erscheinen demjenigen, dessen Zeitgewissen geschärft ist, hohl und unwahr, wenn sie im bürgerlichen Hause des modernen Menschen auftreten. Daran ändert auch der Umstand nichts, daß sie immer noch allen denen einen willkommenen Unterschlupf bieten, die ohne viel Nachdenken sich mit einer stattlichen und repräsentativen Hülle umgeben wollen.

Aber mochte Frankreich auf die Wohnungsausstattung der ganzen Welt einen gewaltigen Einfluß erlangen, in einem Lande wenigstens regte sich gegen sie bereits früh ein Widerwille. England hat sich schon im 18. Jahrhundert fast ganz unabhängig von Frankreich gehalten. Im 19. Jahrhundert entstand jedoch ein offener Protest gegen den ganzen französisch-romanischen Kulturkreis, der schließlich zu einer geistigen Bewegung von größter Tragweite wurde. Die Führer dieser Bewegung waren Ruskin und Morris. Ihr Lebenswerk ist bekannt genug, als daß es hier noch besonders geschildert werden sollte. Allerdings brauchte die englische Bewegung Jahrzehnte der langsamen Ausreifung. Ruskin war für die veränderte Kunstanschauung schon seit den vierziger Jahren eingetreten, und Morris widmete seit 1860 seine Kraft der praktischen Durchführung der Gedanken seines Freundes. Wie langsam die Ideen Boden gewannen, das beweist am besten der heute fast unbegreifliche Umstand, daß auf dem Kontinent und im besonderen in Deutschland fast ein halbes Jahrhundert nichts von den englischen Vorgängen bekannt wurde. Erst mit Beginn der neunziger Jahre drangen vereinzelte Botschaften herüber, und einen wirklichen Einblick in die drüben bereits geleistete Kulturarbeit gewährte erst die Zeitschrift „The Studio", welche vom Jahre 1903 an die englischen Gedanken über die Welt verbreitete.

Auf uns Deutsche wirkte das, was uns England erschloß, um so mehr wie eine Offenbarung, als wir davon in einem Märchentraum überrascht wurden, in dem wir zwanzig Jahre befangen gewesen waren. Der Märchentraum war die Wiedererweckung der deutschen Renaissance. Durch sie waren zwar die vielfachen Ableitungen der französischen Stile auf einen Augenblick beiseite geschoben worden, allein was man gegen sie austauschte, war durchaus nichts Besseres. Es war nur etwas anderes und, man kann es heute ruhig sagen, etwas weniger Geschmackvolles. Die überladenen und zusammengetragenen Ornamentanhäufungen der ursprünglichen deutschen Renaissance waren meistens gedankenlos nachgeahmt worden, und das Mißverstandene und Entlehnte, das schon die Originalzeit an sich gehabt hatte, wurde in dieser zweiten Filtration der siebziger und achtziger Jahre nur noch unsinniger. Man vergaß, daß das Gute der deutschen Renaissance mehr in ihrem gotischen Knochengerüst lag, als in der ornamentalen Phantastik, die jetzt der Ausgangspunkt der Nachahmung wurde. Daß man mit dieser neuen Nachahmung keine Dauerwerte gründen konnte, hätte eigentlich auf der Hand liegen müssen. Die Richtung flaute denn auch bald ab, und Hals über Kopf setzten jetzt jene aus dem Abwechselungsbedürfnis entsprungenen kurzen Moden der äußerlichen Nachahmung des Barock und des Rokoko ein. Man war am Ende und der völligen Ideenarmut preisgegeben, als die eben erwähnte englische Botschaft an die deutschen Pforten klopfte.

Der Anstoß aus England löste eine verborgene Energie aus, die sich in den besten deutschen Köpfen als Gegenwirkung gegen die Stil - Imitationen seit Jahren angesammelt hatte. Um 1895 sehen wir einen revolutionären Ausbruch in den künstlerischen Köpfen Deutschlands, der zu den heftigsten Umwälzungen führte, die auf künstlerischem Gebiete je dagewesen sind. Es trat einer jener Wendepunkte ein, in denen alles über Bord geworfen wurde, was bisher üblich gewesen war, in welchen ein unersättliches Verlangen nach Neuem die Zeit beherrschte. Eine Reihe der fähigsten Künstlerköpfe wandte sich von der Malerei ab und ging daran, Flachornamente, Möbel, Stickereien, Buchschmuck in neuen Formen zu entwerfen. Die heftig einsetzende Bewegung erlahmte nicht in ihrer Energie trotz des Widerstandes, der ihr selbstverständlich aus den Reihen der älteren Kunstausübenden entgegengesetzt wurde. Im Gegenteil, sie erstarkte zusehends und nahm bald eine beherrschende Ausdehnung an. Bei der Ausreifung traten mancherlei Richtungsänderungen ein. Das, was man am Anfang

wollte, stimmt nicht ganz mehr mit den heutigen Zielen überein. Im ganzen aber blicken wir heute doch auf eine große einheitliche Entwickelung zurück, hervorgegangen aus einem starken, geschlossenen Willen und getragen von einer bewundernswerten Einmütigkeit derer, die an der Bewegung beteiligt sind.

Zehn Jahre sind heute seit jenem revolutionären Ausbruche verflossen. Da erscheint es wohl am Platze, einen Um- und Ausblick zu versuchen, der die bisherigen Ergebnisse sichtet, ihre günstigen und ungünstigen Seiten beleuchtet und vielleicht zu Schlüssen und Erwägungen führt, welche Hoffnungen wir auf die Zukunft der Bewegung setzen können. Zu diesem Umblick kann sich keine bessere Gelegenheit bieten, als die Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906. Denn sie ist eine Dokumentation des neuen Kunstgewerbes in intensiver Form und in großartigstem Maßstabe. In nichts läßt sich vielleicht das pulsierende Leben der Bewegung so klar erkennen, als in dem Enthusiasmus, mit dem diese Ausstellung zusammengebracht worden ist. Die großen Schwierigkeiten, die darin liegen, daß auf einer Kunstgewerbe-Ausstellung im Gegensatz zu den üblichen Maler- oder Bildhauerausstellungen lediglich für den Zweck gefertigte und mit großen materiellen Opfern verknüpfte Handwerks- und Industrieerzeugnisse ausgestellt werden, konnten in der Tat nur aus jenem jugendlichen Enthusiasmus heraus gelöst werden, der siegt, weil er die Hindernisse nicht kennt. Diesem Enthusiasmus ist es zu danken, daß eine Gelegenheit des Überblicks über die Bewegung geboten ist, die einzig dasteht und vielleicht nicht so bald wiederkehrt.

Was zeigt uns und was lehrt uns die Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung?

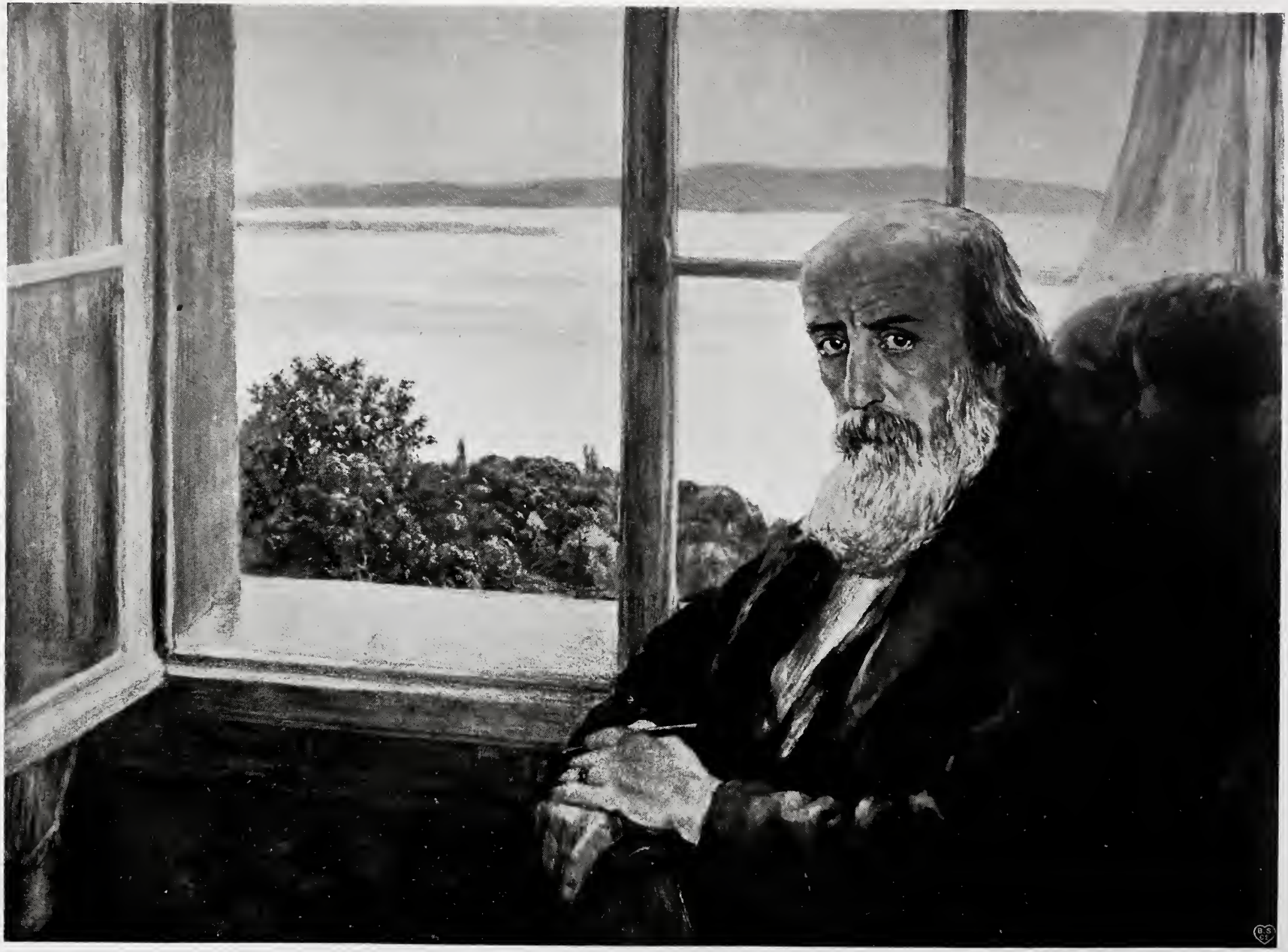
Schon dem flüchtigen Besucher ist vielleicht kein Umstand auffallender als der, daß alles, was hier ausgestellt wird, eine neue selbständige Sprache redet, eine Sprache, die mit den Zielen des alten Kunstgewerbes nichts mehr gemein hat. Die Stil-Imitationen des 19. Jahrhunderts sind verlassen, sie sind wie mit dem eisernen Besen ausgekehrt. Wir sehen eine Welt des Ausdrucks vor uns, die sich in 10 Jahren auf völlig neuer Basis selbständig entwickelt hat. Das Zeitalter der Stil-Imitationen hatte kaum ein anderes Ziel, als historische Reminiszenzen hervorzurufen. Indem die Liebe, die jeder für die alten, sich treuherzig und bieder gebenden Sachen empfand, auf die neuen Nachahmungen gezogen wurde, wurde die Schätzung dieser Nachahmungen erreicht. Man bestrebte sich deshalb, sich der Erscheinung der alten historischen Handwerksgegenstände soweit als nur irgend möglich zu nähern, die neuen Gegenstände so „stilecht" als möglich zu machen. Sie sollten nicht aussehen, als gehörten sie der Gegenwart, sondern als gehörten sie einer fern hinter uns liegenden Zeit an.

Dieses Ziel müßte eigentlich von jedem vernünftigen Standpunkte aus lächerlich erschienen sein. Das, was wir Selbständigkeit, Überzeugung, Charakter nennen, dürfte mit einem Gesichtspunkte nichts gemein haben, der sonst nur für Maskenfeste und das Panoptikum maßgebend ist. Und doch beherrschte dieses Ziel nicht nur bis zum Eintritt der neuen Bewegung das gesamte Kunstgewerbe, sondern es beherrscht in der landläufigen Architekturausübung bis heute noch fast ganz allein das Feld.

Um so mehr muß es als ein Verdienst der kunstgewerblichen Bewegung angesehen werden, daß sie mit dem Prinzip der Stil-Imitationen völlig aufgeräumt hat.

Hier müssen aber sofort die ungeheuren Schwierigkeiten hervorgehoben werden, die sich daraus ergeben. Ist es schon auf irgend einem Geistesgebiete fast unmöglich, ganz Neues zu schaffen, so muß das doppelt schwierig sein auf einem Gebiete wie dem der tektonischen Künste, die ohne einen Schatz geprägter, als allgemeingültig anerkannter Formen gar nicht auskommen können. Denn diese gewohnten, als allgemeingültig anerkannten Formen sind es gerade, die dem Beurteilenden wie dem Schaffenden als Basis dienen. Der Beurteilende ist ratlos, wenn er vor bisher unbekannte Formen gestellt wird (man bedenke nur, wie verständnislos wir z. B. vor den außerordentlich differenzierten Bauformen des südlichen Indien stehen, die doch in ihrem Kulturkreise auch gefallen und gewürdigt werden). Es ist allerdings von den Wortführern der neuen Bewegung oft der Satz aufgestellt worden, daß besondere Formen nicht nötig wären, daß es vielmehr genügte, materialgerecht, konstruktionsgerecht und zweckmäßig zu bilden, um kunstgewerblich gute Erzeugnisse hervorzubringen. Aber jeder menschliche Gestalter hat außer seinem Denkvermögen auch ein Gefühlsleben, das er, er mag es unterdrücken wie er wolle, in seine Werke einwebt. Er hat den Wunsch, gefällig zu gestalten. Und damit stellen sich sofort die sogenannten künstlerischen Formen ein, die das Gebiet jenes verstandesmäßigen Bildens überschreiten.

Zu allen Zeiten sind nun für dieses auf das Schönheitsempfinden abzielende Gestalten gewisse konventionelle Formen gültig gewesen, die zwar zeitlichen Veränderungen unterworfen, aber in ihrer Zeit alleinherrschend waren. Diese konventionellen Formen geben den vergangenen Stil-Epochen ihr Gepräge, sie machen die Gesichtszüge, den „Stil" der Zeiten aus. Wir können ein in dieser Weise ausgeprägtes Gesicht der Zeit durch alle Epochen verfolgen. Erst um etwa 1840 hört es auf, oder tritt wenigstens ganz verwischt in die Erscheinung. Von da an beginnt die charakterlose, äußerliche



W. Steinhausen:
Selbstporträt aus dem Jahre 1906.

Imitation vergangener Stile, man irrt und tappt in den angelernten Empfindungsweisen aller erdenklichen fremden Kulturkreise umher.

Waren so eigentlich typische, die Zeit charakterisierende Gestaltungsformen überhaupt nicht mehr vorhanden, so konnte auch von der neuen Bewegung nicht erwartet werden, daß sie sogleich neue schuf. Wenigstens nicht solche neuen, die sich sofort allgemeiner Anerkennung erfreut hätten. Das Einzige, was zu erwarten war, war eine individuelle Gestaltung. Jeder, der an das Rettungswerk herantrat, mußte auf seine Weise versuchen, des neuen Problems Herr zu werden. Und er mußte froh sein, wenn er auf dem ganz neuen Pfade, den er sich sozusagen selbst durch die Wildnis anlegen mußte, zu einigermaßen befriedigenden Ergebnissen gelangte.

Das ist der Zustand, in dem wir uns heute kunstgewerblich befinden. Wir haben die Kunst der Individualitäten, und in ihr liegt die ganze Schwierigkeit der Situation und die ganze kritische Lage der heutigen Bewegung verborgen. Die geteilten Meinungen, das Verfluchen und Verdammen auf der einen Seite, das himmelhoch Jauchzen auf der andern, die merkwürdig zwiespältigen Äußerungen der Kritik, sie alle beruhen auf dem Mangel einheitlicher Ausdrucksformen. Denn jede Individualität kann nur auf Gleichgestimmte wirken. Wer das Kleinbürgerlich-Gemütliche des einen Künstlers liebt, den wird die strenge und feierliche Architektonik des andern unberührt lassen. Und wer eine lebhafte Freudigkeit der Farbe hochschätzt, der wird die fein abgetönten Neutralwerte einer Whistlerschen Stimmung zurückweisen. Der eine Kritiker verhängt angesichts der Dresdener Ausstellung das Urteil: Barbaren über uns, der andere hebt gerade die Äußerungen der Haupt-„Barbaren“ als die allein maßgebenden hervor. Und hat nicht jeder von uns selbst seine Lieblinge unter den Individualitäten und solche, mit denen er nicht mitempfinden kann? Wir lehnen es nur ab, lediglich nach unseren inneren Gefühlsstimmungen ein Todesurteil zu fällen. Wir schätzen die Leistung, auch wenn sie andere Gefühlswerte verkörpert, denn wir ermessen, wie schwer sie war. Und wir achten das, von dem wir wissen, daß es mit Herzblut geschrieben ist.

Es wäre aber irrig anzunehmen, daß die Kunst der heutigen Individualitäten durchaus nichts miteinander gemein hätte, daß die einzelnen Künstler in entgegengesetzter Richtung marschierten. Vom ganz nahen Standpunkte aus mag das so erscheinen. Würde man aber das, was das deutsche Kunstgewerbe heute leistet, in eine ganz fremde kulturelle Umgebung setzen, so würde sich die überraschende Tatsache herausstellen, daß trotz der individuellen Verschiedenheiten große gemeinsame Grundzüge vorhanden sind, die dem deutschen Kunstgewerbe schon fast ein nationales Gepräge geben. Davon gab die Weltausstellung in St. Louis eine Vorstellung, auf welcher die deutschen kunstgewerblichen Erzeugnisse nach allgemeiner Empfindung als eine nationale geschlossene Leistung auftraten. Aus solchen Beobachtungen heraus läßt sich die Hoffnung schöpfen, daß wir trotz aller heutigen individuellen Verschiedenheiten zu einheitlichen Äußerungsformen gelangen werden. Diese werden unserer Zeit vielleicht ein ebenso ausgesprochenes Gesicht geben, als es die Zeiten der alten Stile hatten. Das Gemeinsame im Empfinden der Zeitgenossen gehört zu den Geheimnissen, die es für die Mitlebenden schwer ist zu enträtseln. Die Zeiten sind sich immer der gestaltenden Prinzipien, die in ihnen obwalteten, unbewußt gewesen. Nach hundert Jahren liegen dann diese Prinzipien sonnenklar zutage. Indessen ist es doch vielleicht heute schon möglich, einige dieser gemeinsamen Grundzüge im Kunstgewerbe zu enträtseln und den Schleier wenigstens an einigen Punkten zu lüften.

Diese gemeinsamen Grundzüge liegen vielleicht nicht in erster Linie in den ornamentalen Anhängseln, die sich dem Auge des Beschauers am deutlichsten aufdrängen. Ja, der Manierismus, zu dem die Kunst einzelner unserer heutigen Individualitäten ausgeartet ist, gehört vielleicht direkt zu den Dingen, die rasch vergänglich sein werden. Nach einem Jahrhundert ernster wissenschaftlicher Arbeit, wie es das neunzehnte war, nach einem Jahrhundert, in dem ganz neue Berufe und ganz neue Disziplinen entstanden sind, wie die des Ingenieurs und des Gesundheitstechnikers, muß ein Neuausgang auf tektonischem Gebiete etwas von dem Geiste dieser Wissenschaften tragen, er kann nicht ohne Berücksichtigung ihrer handgreiflichen Ergebnisse vorgenommen werden. Sie werden die gestaltende Hand beeinflussen, wo sie auch zur Arbeit angesetzt wird. Und so beobachten wir denn auch in den Äußerungen des neuen Kunstgewerbes zunächst eine Richtung, die mit dem ingenieurmäßigen Bilden einige Verwandtschaft hat. Die schon genannten Grundsätze der Gestaltung nach dem Zweck und nach dem Charakter des Materials werden stark betont, die Konstruktion mit erneuter Schärfe berücksichtigt. Aber vielleicht machen sich die Einflüsse des wissenschaftlichen Denkens der Zeit trotzdem mehr auf unbewußte Weise geltend als in der bisher stets in den Vordergrund gestellten Befolgung der drei genannten Gestaltungsgrundsätze. Diese sind ja an und für sich nichts Neues, denn nach ihnen ist in allen Zeiten mit mehr oder weniger Nachdruck gebildet worden, nur in der letzten Zeit waren sie etwas in den Hintergrund getreten. Neu

sind indessen gewisse puristische Neigungen in den Ausdrucksformen und eine gewisse geläuterte Sinnesrichtung, die sich in den besten modernen Erzeugnissen kundgibt. Das ornamentale Beiwerk der früheren Kunst ist verlassen worden. Es ist dafür eine Bevorzugung des Glatten, Abgerundeten, Sauberen, Knappen eingetreten. Der Geschmack der Zeit ist im Begriff, sich langsam nach dieser Richtung hin umzubilden. In dieser Vorliebe für das Schmucklose und Vernünftige sind vielleicht die deutlichsten Fingerzeige für unsere fernere tektonische Entwickelung gegeben. Im gewissen Sinne prägt sich dieser moderne Zeitgeist scharf in den Erzeugnissen des neuen Kunstgewerbes aus. Um nur einige Einzelheiten zu erwähnen, sind stark ausladende Profilierungen und Reliefschnitzerei verschwunden und dafür ist die glatte Fläche eingetreten, die höchstens eine Verzierung durch Einlagen erhält.

Aber auch in anderer Richtung lassen sich gemeinsame Grundzüge des modernen Kunstgewerbes erkennen. Vor allem werden zwei Grundsätze mit Nachdruck verfolgt, die eine Zeitlang im Hintergrunde gestanden hatten, und zwar der einer neuen einheitlichen Farbengebung und der eines gesteigerten architektonischen Rhythmus.

In der Farbengebung hat sicherlich die Entwickelung, die die Malerei in den letzten fünfzig Jahren genommen hat, befruchtend eingewirkt. Die moderne Malerei hat den primitiven Grundsatz der nebeneinander gesetzten Lokaltöne verlassen, nachdem sie gewisse große Allgemeinwerte erkannt hat. Das Auge des Malers sieht jetzt diejenigen Farbenstimmungen, die sich aus der Brechung der Lokaltöne in der Atmosphäre ergeben. Es sind also verallgemeinernde Gesichtspunkte eingetreten, die dem Bilde eine stark ausgeprägte farbige Einheit geben. Dem großen Propheten in dieser Beziehung, Whistler, folgt heute unbewußt jeder moderne Maler, und so sehr sind die neuen Grundsätze Allgemeingut geworden, daß uns jetzt manche alte berühmte Gemälde an kolorierte Bilderbogen erinnern. Von der Malerei hat sich das Prinzip der einheitlichen Farbengebung auf die neue tektonische Kunst übertragen. Das spricht sich am deutlichsten aus im modernen Innenraume. Hier sehen wir überall das Bestreben, die Farbengebung planmäßig zu regeln. Eine Farbe herrscht vor, der sich die anderen unterordnen. Daß die Hauptfarben meistens neutrale sind, hängt teils mit den Bewegungen in der Malerei zusammen, die die bunten Lokaltöne in mehr abgestimmte und in ihrer Farbentiefe reduzierte Allgemeintöne auflöste. Teils mag aber auch hier die schon erwähnte Neigung zum Schmucklosen und Vernünftigen mitgewirkt haben. Übrigens ist die Wahl neutraler oder lebhafter Töne unwesentlich, die Hauptsache ist der Grundsatz der disziplinierten Farbengebung überhaupt.

Das Prinzip des verstärkten architektonischen Rhythmus tritt vielleicht noch auffallender hervor, als das der planmäßigen Farbe. Der Rhythmus war natürlich auch in den Zeiten des Tiefstandes nie ganz aus dem kunstgewerblichen Gestalten gewichen, allein gegenüber den formalen Verzettelungen und Veräußerlichungen, in die man in der Zeit der Stil-Imitationen verfallen war, bedeutet die jetzige Rückkehr zum strengen Rhythmus fast einen neuen Ausgang. Es wurde aufs neue erkannt, daß der Rhythmus das Alpha und Omega jeder Kunst, für die Architektur und die Musik aber geradezu das Lebensprinzip ist. In dieser Erkenntnis trat eine scharfe Zusammenfassung des Wesentlichen und eine starke Akzentuierung des Gesetzmäßigen ein, die sich drastisch in den überall genommenen Anläufen ins Feierliche, Festliche, Hochtönende ausspricht. Namentlich steht der heutige neue Innenraum im hohen Grade unter der Herrschaft dieses verstärkten Rhythmus. Ihn charakterisieren vor allem der Gleichklang der Teile, die straffe Einheitlichkeit in Form und Farbe, die strenge architektonische Denkungsweise überhaupt.

In den bisher genannten gemeinsamen Gestaltungsgrundsätzen des neuen Kunstgewerbes, als da sind: die Vermeidung von Stil-Imitationen, die Betonung des Materials, das Bilden nach dem Zweck, die Hervorhebung der Konstruktion, die strenge Durchführung eines Farbengedankens und die Neigung nach einer verstärkten architektonischen Rhythmik, ist aber schon eine einheitliche Richtung für das heutige Kunstgewerbe gegeben. Ihnen gegenüber können die individualistischen Sonderheiten des Einzelnen keine allzugroßen Abweichungen mehr mit sich bringen. Die allgemeine Richtung ist heute schon einheitlich, wie sie es in allen großen Zeiten der Stilbildung gewesen ist, und da die Richtung einheitlich ist, kann man, wie gesagt, auch die Hoffnung hegen, daß allmählich eine deutlich erkennbare formale Einheit der Ausdrucksformen eintreten wird. Der Stil, der unserer Zeit ihr Gesicht geben wird, ist schon in der Entwickelung begriffen.

Scheint so bisher das Wesentliche schon erreicht zu sein und könnte man sich zu dem Schluß verleiten lassen, daß der Sieg des neuen Kunstgewerbes schon gewonnen sei, so bleibt doch noch unendlich viel zu erstreben, um zu einer völligen Klärung der Verhältnisse vorzudringen. Vor allem muß eins festgestellt werden: die deutsche kunstgewerbliche Bewegung ruht bis jetzt weder auf einer genügenden Grundlage im breiteren Volke, noch hat sie bisher den nötigen wirtschaftlichen Widerhall gefunden. Als ihr wesentliches Merkmal muß vielmehr hervorgehoben werden, daß sie eine

rein intellektuelle Bewegung ist. Als solche ist sie geworden aus dem ewig wechselnden und sich entwickelnden Geistesleben der Zeit. Der Gedanke des neuen Kunstgewerbes ist lediglich zu verstehen als ein Produkt der geistigen Gärungen des letzten Jahrhunderts. Der Untergang der alten aristokratischen Kultur, das Herautkommen der strebsamen Geistesarbeit der bürgerlichen Stände, die Wissenschaftlichkeit, die im Laufe der Jahrzehnte ihre Triumphe feierte, die Unterdrückung des Kunstsinnes infolge der Hypertrophie der forschenden und erwerbenden Tätigkeit, die verfehlten, weil rückwärts blickenden Gegenbewegungen des Romantizismus und später die versuchte und mißglückte Wiederbelebung der alten Stile, das alles hatte den deutschen Geist am Ende des 19. Jahrhunderts aufnahmebereit gemacht für das Evangelium, das einzelne starke künstlerische Persönlichkeiten zu predigen begannen. Die Einwirkung geschah von Intellekt zu Intellekt, es war eine Geisteswelle, die sich in der plötzlich erscheinenden starken künstlerischen Anregung äußerte. Und in dieser Intellektualität liegen die Stärken wie die Schwächen der Bewegung verborgen. Als intellektuelle Bewegung ist sie auf dem einzig dauernden, auf dem höchsten geschichtlichen Prinzip begründet: dem Geistigen. Das Geistige allein regiert und verändert die Zeiten. Im Geistigen liegen die großen weltgestaltenden Kräfte. Die Idee ist es, die den Kulturen ihr Gepräge gibt. Das Christentum siegte durch seine Idee und allein durch diese. Die Idee ist Kraft. Wie sehr sie gelegentlich die physische Kraft überwiegt, dafür hat uns der letzte japanisch-russische Krieg wieder ein neues Beispiel gegeben.

Es ist somit im gewissen Sinne die höchste Bewertung, die man der kunstgewerblichen Bewegung geben kann, wenn man sie als eine intellektuelle Bewegung erklärt. Aber anderseits kann nicht verschwiegen werden, daß gerade dieser Umstand gewisse Widerhaarigkeiten heraufgebracht hat, die neuerdings in verstärkter Form zutage treten. Die Widersprüche, die heute aus den Kreisen der rein wirtschaftlich Interessierten gegen das neue Kunstgewerbe erhoben werden, lassen sich samt und sonders auf den bisherigen rein intellektuellen Charakter der kunstgewerblichen Bewegung zurückführen. Das neue Kunstgewerbe hat sich wirtschaftlich noch nicht eingegliedert. Es ist nicht, wie zum Teil die alten Stilmoden, aus den Stätten der wirtschaftlichen Produktion hervorgegangen. Seine Existenzbegründung ist nicht die einer neuen Einnahmequelle. Zwar hat die kunstindustrielle Produktion kurz nach dem Eintritt der neuen Bewegung den Versuch gemacht, sie wirtschaftlich einzugliedern, indem sie den Sezessions- und Jugendstil auf ihre Musterkarte setzte, aber dieser Versuch ist heute als gescheitert zu betrachten. Das konnte von vornherein für keinen vernünftigen Menschen zweifelhaft sein, wie denn die ernsthafte Bewegung überhaupt nie etwas mit diesem neuen Stil der Fabrikation zu tun gehabt hat. Die Mode des Jugendstils hat inzwischen abgewirtschaftet, während die geistige Macht des neuen Kunstgewerbes von Jahr zu Jahr gewachsen und erstarkt ist. Die Kluft dehnt sich, und das Zusammenarbeiten mit den wirtschaftlichen Produzenten scheint für die Künstler schwerer denn je werden zu sollen. Laute Proteste gegen die Bewegung sind gerade im letzten Jahre erhoben worden und werden mit anscheinend steigender Tendenz noch weiter ins Werk gesetzt. Diejenigen, die sie erheben, stellen sich damit das untrügliche Zeugnis aus, daß sie an dem Kulturwerke der neuen Kunstbewegung keinen Anteil haben. Die Proteste einer aus materiellen Beweggründen handelnden Berufsgruppe werden im übrigen niemals dazu führen können, eine Bewegung, die auf starken intellektuellen Impulsen begründet ist, zu vernichten.

Trotz alledem weisen die geschilderten Vorgänge mit nicht mißzuverstehender Entschiedenheit auf jene Fehlstelle in der kunstgewerblichen Bewegung hin, die darin besteht, daß die wirtschaftlichen Wege für das neue Kunstgewerbe noch nicht gefunden sind. Sie zu finden ist die brennendste Frage der Gegenwart, eine Frage zugleich, die Produzenten wie Künstler in der gleichen Weise interessieren muß. Es hat jedoch kaum einen Zweck, diese Frage theoretisch zu erörtern. Die Praxis muß die Lösungen bringen. Und daß die Frage praktisch zu lösen ist, das zeigt eine kleine Anzahl intelligenter Produzenten, die den Beweis erbracht haben, daß es sehr wohl möglich ist, mit besten künstlerischen Grundsätzen und mit voller Wahrung der Interessen der Künstler das neue Kunstgewerbe mit Erfolg geschäftlich zu vertreten. Die ganze Frage des Zusammenarbeitens von Künstler und Produzent läuft ja nur darauf hinaus, daß der Künstler als solcher anerkannt werden will. Das widerstrebt allerdings der Praxis vieler kunstindustrieller Firmen, die dem Publikum gegenüber die Illusion aufrecht erhalten möchten, als wären sie nicht nur die materiellen, sondern auch die intellektuellen Erzeuger. Diese Methode mochte ihre gute Berechtigung bei den Erzeugnissen aus den Perioden der Stil-Imitationen haben, wo es allerdings nicht so sehr darauf ankam, die geistige Vaterschaft besonders zu betonen. Sobald es sich um Erzeugnisse handelte, die einen eignen künstlerischen Wert verkörpern, mußte der Konflikt eintreten.

Es ist zu hoffen, daß die Widerstände der Fabrikanten gegen die Künstler in demselben Maße schwinden werden, wie alle sich

aus früheren Zuständen herschreibenden Gewohnheiten schwinden, wenn neue Bedingungen ihnen die Berechtigung entzogen haben. Der Beruf des Kunstgewerblers wird sich wahrscheinlich in einer ähnlichen Weise regeln wie der des Architekten, bei dem ja auch intellektuelle und materielle Produktion geschieden sind. Ganz unverständlich ist der von den Protestlern erhobene Vorwurf, daß ihnen durch das Dazwischentreten der Künstler eine materielle Schädigung erwachse. Er würde doch nur dann zutreffen, wenn dadurch die Nachfrage nach kunstgewerblichen Erzeugnissen verringert würde. Sie wird aber eher vermehrt dadurch, daß das Tagesinteresse am Kunstgewerbe mit dem Einsetzen der Künstlerbewegung mächtig gewachsen ist.

Aus dem scharf ausgesprochenen Charakter der kunstgewerblichen Bewegung als rein geistiger Bewegung ergaben sich aber auch noch andere heute stark fühlbare Eigenheiten. Alle Geistesbewegungen gehen von Individuen aus und arbeiten sich langsam über eine kleine Gemeinde von Erkennenden durch. Das ist der Weg jedweder großen Idee gewesen, man denke an die Neuerungen in der Musik durch Richard Wagner, an die langsame und für Jahrzehnte im Verborgenen vor sich gegangene Entwickelung der neuen französischen Malerei. Das deutsche Kunstgewerbe hat sich allerdings rascher entwickelt, aber die langsame Reifung des neuen kunstgewerblichen Gedankens ist, wie schon erwähnt, in England erfolgt, wo sie Jahrzehnte in Anspruch nahm. Deutschland setzte erst ein, als eine gewisse Reife bereits erlangt war, und auf diese Weise allein konnten innerhalb zehn Jahren so bedeutende Ergebnisse erreicht werden, wie wir sie beispielsweise auf der Dresdener Ausstellung vor uns sahen. Immerhin aber liegen auch in Deutschland die Verhältnisse heute noch so, daß nur ein kleiner Teil des Volkes, ja selbst nur ein kleiner Teil der Gebildeten den Sinn und die Tragweite der Bewegung erkennt, ihr Wollen würdigt und ihre Gedanken teilt. Das Werk, das bis heute geleistet worden ist, ist nicht das Werk eines breiteren Volkswillens, sondern das Werk einer kleinen Anzahl von enthusiastischen Vorkämpfern. Wer aus den auf Ausstellungen auftretenden Innenräumen einen Schluß ziehen wollte auf den Kulturzustand des heutigen deutschen Hauses, der würde in einer ungeheuren Täuschung befangen sein. Der Unterschied ist wie Tag und Nacht. Hier höchste Kultur und Verfeinerung, dort noch beinahe die ganze Unkultur, die ein Zeitalter der Imitationen, Surrogate und der gesellschaftlichen und persönlichen Prätension in unsere Häuser getragen hat. Das was unsere Künstler leisten, ist nicht das Spiegelbild des deutschen Hauses, sondern eine Höhenmarke, nach welcher hin die Entwickelung gewünscht wird. Keinesfalls darf man sich darüber täuschen, daß auch heute noch die Gedanken der neuen Kunst in wenigen Köpfen liegen. Was erhofft werden kann, ist, daß der kleine Kreis von Intellektuellen wachse und die geistige Gemeinde der Anhänger sich allmählich vermehre. Es handelt sich hier nicht um das Mitmachen einer Mode, sondern um eine Überzeugung. Nur die Leute, die der Überzeugung beitreten, sind von Nutzen. Diejenigen, die die Mode mitmachen, sind eher von Schaden, denn sie rechnen damit, in zwei Jahren eine neue Mode zu beginnen.

Auch das neue Kunstgewerbe hat also, als rein geistige Bewegung, seinen Weg bisher nur über Wenige genommen. Und im übrigen ist es bisher mehr auf Ausstellungen und in Zeitschriften zutage getreten, als im deutschen Hause. Beide Propagationsmittel waren aber nötig, um es überhaupt zur Kenntnis zu bringen. Namentlich waren die kunstgewerblichen Ausstellungen Notprodukte.

Und dieses Notprodukte trugen mehr zur Verbreitung als zur gesunden Entwickelung der neuen Gedanken bei. Ausstellungen haben immer etwas Künstliches und fast Gefährliches. Besondere Gefahren liegen aber da vor, wo es sich um Ausstellungsgegenstände handelt, die eigentlich nur dem individuellen Gebrauche dienen können. Und in der Tat schreibt sich manches, was heute noch als mangelhaft und ungesund in den Äußerungen der neuen Bewegung erkannt wird, aus den Ausstellungen her.. Die Sucht nach blendenden Wirkungen und das Tasten in willkürlichem, äußerlichen Aufputz, die gespreizte Pose und hochtönende Phrase, sie sind ausschließlich eine Folge jenes ziellosen Arbeitens, das an die Stelle eines Bestellers eine Ausstellung setzt. Der Besteller hat seine bestimmten Wünsche, jeder Erker, jeder Tisch, jeder Kaminplatz hat einen besonderen, aus der Örtlichkeit abgeleiteten Zweck, und aus diesem Zweck heraus ergibt sich seine besondere Gestaltung. Vor allem aber steht über dem Künstler der zukünftige Benutzer der Räume, der weniger Sinn für Aufputz, als für ruhige Gebrauchsfähigkeit besitzt. So übt die Wirklichkeit, wenn sie nur da ist, einen heilsamen Einfluß auf die gestaltende Hand des Künstlers aus. Und diejenigen, die so rasch bei der Hand sind, die Phantastereien, die sich auf der Ausstellung noch bemerkbar machen, zu verurteilen, sie würden den gerügten Übelständen am besten dadurch steuern, daß sie dafür sorgten, den Künstlern an Stelle der Ausstellungsarbeiten wirkliche Aufträge zu verschaffen. Die Entfaltung auf Ausstellungen kann gerade auf kunstgewerblichem Gebiete nur eine entfernte Vorstellung davon geben, wie sich die Verhältnisse der Wirklichkeit gegenüber gestalten würden. Es ist wie mit Manöver und

Kriegskunst: statt wirklicher Situationen liegen angenommene Fälle vor, und die ganze Allgemeinheit und Verschwommenheit, die die Nichtwirklichkeit an sich hat, macht sich geltend. In der Wirklichkeit kommt alles anders. Ursache und Wirkung folgen scharf aufeinander, und das Handeln ist ein Ergebnis der Notwendigkeit statt der Willkür.

Es ist unbedingt nötig, diese Abzüge bei Beurteilung der Leistungen der Kunstgewerbe-Ausstellungen zu machen. Aber man wird dann immer noch zugeben müssen, daß sich die Bewegung in Dresden glänzend dokumentiert hat. Die deutschen Künstler haben hier gezeigt, daß sie in der Lage sind, die ihnen gestellten Aufgaben zu lösen. Es fehlen nur die Aufgaben. Sie haben gezeigt, daß sie eine neue verfeinerte Kultur in das deutsche Haus tragen können, es fehlen nur die, die diese Kultur wünschen. Das Examen ist glänzend bestanden, aber der Kandidat wartet noch auf Anstellung. Wird das deutsche Volk nunmehr, nachdem ihm gezeigt worden ist, was das neue deutsche Kunstgewerbe leisten kann, Gebrauch von ihm machen?

Hier liegt der Kern des Problems. Das ist der Punkt, wo die Menge von Fragen und Zweifeln einsetzen, die man im Publikum zu vernehmen pflegt. Die neuen Innenausstattungen sind angeblich zu teuer. Sie vertragen sich nicht mit dem überkommenen Mobiliar, sie sind untunlich für Mietswohnungen, sie sind zu individuell im Geschmack.

Soweit diese Einwände berechtigt sind, beziehen sie sich aber alle nur auf die spezifischen Ausstellungs-Innenräume. Bei wirklich erteilten Aufträgen würden sie vielleicht ganz ausfallen oder doch zum mindesten stark eingeschränkt werden.

Was den ersten Einwand angeht, daß die neuen kunstgewerblichen Erzeugnisse zu teuer seien, so trifft dies wohl für die Mehrzahl der Menschen, nicht aber für jene Gruppe von Wohlhabenden zu, die sich auch heute noch so gern mit der Pracht und dem Glanze der Kunst des französischen Sonnenkönigs und seiner Nachfolger umgeben. Dieser Glanz muß mit mehr Geld aufgewogen werden als irgend ein moderner Innenraum. Unsere wohlhabenden Klassen schlüpfen aber nur allzugern in jenen Königsmantel hinein, von dem sie glauben, daß er sie zu Königen mache, während sie in Wirklichkeit nur Maskeradenkönige werden. Wollten sie sich entschließen, sich als wirkliche moderne Menschen, d. h. als Menschen des bürgerlichen, arbeitsamen 20. Jahrhunderts zu fühlen, so würde ihnen die falsche Königspracht abgeschmackt vorkommen. Sie würden dann unserer Zeit doppelt dafür dankbar sein, daß auch sie in den Leistungen der modernen Innenkunst das Mittel vor sich haben, ihr Leben in einer verfeinerten und dabei unsern Tagen entsprechenden Weise einzukleiden. Denn diese Innenkunst ist in der Lage, die höchste Eleganz und das wohnlichste Behagen auszudrücken, und zwar nicht mit den erborgten Mitteln einer versunkenen Kultur, sondern auf dem Boden der künstlerischen Errungenschaften der Gegenwart. Die höchste Gediegenheit, die beste Arbeit, das edelste Material, der gewählteste künstlerische Geschmack, das sind die Ziele, die für den modernen Menschen auch dann noch genügen, wenn er reich mit Glücksgütern gesegnet ist. Die vornehme Zurückhaltung ist das wahre Privileg des reichen Mannes.

Was die minderbemittelten Kreise anbetrifft, so kann auch bei ihnen nicht davon die Rede sein, daß die Kostenfrage sie hindere, sich der modernen Kunst zu bedienen. Untersucht man die Verhältnisse dieser Kreise näher, so entdeckt man, daß ihre Ansprüche im Mißverhältnis stehen zu ihrer wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit denn das Geld, das sie ausgeben, weist auf einfachste Dinge hin, während sie die prätentiösesten wünschen. Die Industrie, die ja, wie sie selbst zu betonen pflegt, sich den Wünschen der Abnehmer stets anpaßt, und irgendwelchen ethischen und moralischen Standpunkt nicht verfolgen kann, hat diesen Wünschen Rechnung getragen durch Herstellung einer niederen Art prätentiösen Schundes, der heute fast unsern gesamten Warenmarkt kennzeichnet. Man erhält für $2^1/_2$ Mark einen Gegenstand, der, wenn er anständig gemacht wäre, 25 Mark kosten würde. Für $2^1/_2$ Mark ist der Gegenstand, wenn überhaupt, so nur in der allerreduziertesten Ausführung herzustellen. Die Minderbemittelten greifen aber fast ausnahmslos statt nach dem einfachen nach dem prätentiösen Gegenstande. Eine bürgerliche Wohnung für einen Abnehmerkreis mit beschränkten Mitteln müßte völlig anders aussehen, als sie heute aussieht. Sie müßte das einfache, genügsame Gepräge tragen, das wir in den bürgerlichen Wohnungen der Zeit unserer Urgroßväter finden. Man denke an die Stiche Chodowieckis oder, um ein allen bekanntes Beispiel anzuführen, an die Räume, in denen Goethe lebte, und dann vergleiche man damit den mit billigem Schund überhäuften „Salon“ des heutigen kleinen deutschen Bürgers. Die Gesinnung der Besitzer, die dort wie hier so sprechend zum Ausdruck kommt, ist die Gesinnung auch in der heutigen gewerblichen Produktion, die sich dem Parvenugeschmack ungebildeter Volksschichten angepaßt hat. Gediegenheit ist in der Massenindustrie ein verlorener Begriff geworden, und das Wort „einfach“ hat im Sprachgebrauch des deutschen Mittelstandes die Bedeutung von „ärmlich“ angenommen. Der großstädtische Ladenbesitzer weist das Verlangen eines Kunden nach ein-

facheren Dingen mit Entrüstung zurück: „Einfache Sachen führen wir nicht."

Das Erziehungswerk, das in Deutschland zur Hebung der Gediegenheit noch geleistet werden muß, ist enorm. Die Grundlagen für diese Erziehung sind aber gerade im modernen Kunstgewerbe gegeben, das mit den Imitationen jeder Art gebrochen hat und namentlich die Grundsätze der Material- und Konstruktionsechtheit wieder als erste Richtschnur anerkannt hat. Diese Grundsätze weisen aber gerade auf einfache Dinge hin, und sobald sie gewünscht werden, ist das neue Kunstgewerbe in der Lage, sie zu liefern. Erfreulicherweise zeigte gerade die Dresdener Ausstellung höchst fruchtreiche Versuche in dieser Richtung. Die Maschinenmöbel der Dresdener Werkstätten sowohl als die Zimmereinrichtungen des Leipziger Künstlerbundes beschreiten den Weg des einfach-bürgerlichen Mobiliars, das in einer anständigen und dabei alle ästhetischen Ansprüche befriedigenden Weise für dasselbe Geld zu haben ist, wie die prätentiösen Stilmöbel, die den Bestand des heutigen deutschen Möbelmagazins ausmachen. Das ungeheure Interesse, das das Publikum gerade an diesen bürgerlichen Möbeln nimmt, gibt den erfreulichen Beweis, daß die Hoffnung auf Gesundung unserer Zustände nicht ausgeschlossen ist. Gerade hier wäre das bedeutendste und größte Wirkungsfeld der modernen kunstgewerblichen Bewegung zu suchen. Gerade hier wäre das Mittel gegeben, durch das sich Industrie und Künstlertum verbinden, und die Stelle, wo sie gemeinsam wirken könnten. Denn die Verbreitung dieses guten, einfachen und bürgerlichen Mobiliars ist ohne die gehörige Organisation des Vertriebes nicht denkbar. Aber wird die Industrie je daran glauben, daß es sich auch lohnt, für Leute mit einfachen aber gediegenen Ansprüchen zu sorgen? Wird sie es sich abgewöhnen können, dem Publikum Dinge anzubieten, die vor allem nach viel aussehen und nichts kosten?

Der zweite Einwand, den das Publikum gegen die neuen kunstgewerblichen Leistungen macht, ist der, daß sie sich nicht mit dem überkommenen Mobiliar vertrügen. Das trifft zu für das Mobiliar unserer letzten industriellen Periode. Aber es trifft nicht zu für das Mobiliar, das vor der Zeit von etwa 1840 entstanden ist. Die Möbel aus der Zeit unserer Urgroßväter können in jeder modernen Zimmereinrichtung stehen, sie begegnen sich mit den modernen Möbeln als Gesinnungsgenossen, wohingegen die Möbel aus der Zeit der Imitationen von Stilen in der Regel wie Harlekins dazwischen stehen. Bei ihnen gibt es allerdings kein anderes Mittel, als die Entfernung. Es hat keinen Zweck, die Pietät auf Produkte einer falschen Gesinnung auszudehnen, und es ist keine Ehrung für unsere Väter, wenn wir die Zeugen ihres schlechten Geschmackes konservieren.

Wenn ferner gesagt wird, daß die modernen Zimmereinrichtungen nicht für Mietwohnungen geeignet seien, so ist diese Ansicht wieder hauptsächlich von den auf Ausstellungen gesehenen Zimmern abgeleitet. Warum die Grundsätze, denen die moderne Kunstbewegung folgt, sich nicht auch auf die Einrichtung von Mietwohnungen anwenden lassen sollte, ist nicht abzusehen. Das Zimmer als Ganzes, als künstlerischer Raum, kann allerdings dabei nicht in Betracht kommen, denn die Raumumschließung ist dem Mieter ein für allemal gegeben. Vielleicht gelangen wir jedoch dahin, daß die Mietwohnungen so eingerichtet werden, daß die Farbe der Wände dem jedesmaligen Bedürfnis des Mieters angepaßt werden kann, wodurch es möglich sein würde, einen Farbenplan, auf den eine Einrichtung gestimmt ist, in einer andern Wohnung zu wiederholen. Wem es Bedürfnis ist, in einheitlich abgestimmten, seinem persönlichen Geschmack entsprechenden Räumen zu wohnen, dem bleibt schon heute nichts anderes übrig, als sich eine Mietwohnung zu suchen, die er in der angegebenen Weise verändern kann.

Dem letzten Einwande des zu individuellen Gepräges der Erzeugnisse des neuen Kunstgewerbes ist in vielen Fällen die Berechtigung nicht abzusprechen. Es bedeutet für den selbständigen Menschen etwas wie eine Zumutung, sich von den oft stark ausgesprochenen Sonderheiten einer modernen Zimmereinrichtung in seinem Hause umgeben zu lassen. Und abgesehen hiervon wird es Vielen überhaupt lästig sein, die lauten Töne einer künstlerisch hochgestimmten modernen Zimmereinrichtung ständig neben sich und um sich spielen zu lassen. Aber in der praktischen Anwendung wird sich auch hier vieles ändern. Die Ausstellungsräume zeigen noch allzuviel Künstliches, Geschraubtes, Geziertes und Gesuchtes. Auch feiert man noch ausschließlich Feste, während das Leben vorwiegend arbeitsam, nüchtern und ernst ist. In unserem Hause werden alle Räume mehr auf die Alltäglichkeit als auf die Feste gestimmt sein müssen. Als festlicher Raum genügt selbst in einem großen Hause ein einziger. In ihm können und wollen wir das festliche Gepräge sehen, er hebt unsere Stimmung und steigert unser Feiertagsbehagen. Aber alle diese festlichen Arbeits-, Schlaf- und Sprechzimmer wollen wir nicht, sie würden uns auf die Dauer unerträglich werden. Der Weg, um zu Annehmbarerem zu gelangen, ist aber sehr einfach: das Publikum verlange einfache Gebrauchsstücke und es wird sie haben. Es erscheint aber anderseits unnatürlich, vorauszusetzen, daß die ganze Aus-

stellung auf diese einfachen Gebrauchsstücke hätte zugeschnitten werden sollen. Denn es muß dem Künstler unbenommen bleiben, den künstlerischen Gedanken seines Werkes bis zur Vollkommenheit zu verfolgen. Für die wirtschaftlichen Beschränkungen sorgt die Praxis von selbst.

Erweisen sich somit die Einwände, die vielfach gegen das neue Kunstgewerbe erhoben werden, als nur zum Teil zutreffend, so ist doch anderseits daran festzuhalten, daß die Hoffnungen auf die Verallgemeinerung des neuen Kunstgewerbes noch durchaus in der Zukunft liegen. Von dem, was wir wollen und erstreben, sind erst die ersten Anfänge gemacht, und diese Anfänge sind kaum aus dem theoretischen Zustande herausgetreten. Die Sachlage ist ähnlich, wie sie auf dem Gebiete der Verkehrsumwandlungen zur Zeit der Erbauung der ersten Eisenbahnstrecke war. Auch damals war erst der allererste Schritt auf einem neuen Gebiete getan; auch damals war die Postkutsche noch üblich und das neue Betriebsmaterial noch unvollkommen; auch damals gab es wenige begeisterte Anhänger der neuen Verkehrsform und viele Gegner, die alle Nachteile hervorsuchten und die Nichtbewährung der Neuerung voraussagten. Aber trotz allem war ein neuer Gedanke in die Menschheit getragen, und er nahm seinen Lauf und seine Entwicklung mit naturgeschichtlicher Notwendigkeit.

Die Grundsätze, die das neue Kunstgewerbe verfolgt, stehen zu den früheren vielleicht nicht weniger im Gegensatz als die Grundsätze der damaligen Verkehrsumwandlung. Das neue Kunstgewerbe ist nicht die Sache einer neuen Formengebung oder eines neuen Ornaments, sondern es ist die Sache einer neuen Gesinnung. Das ist festzuhalten, und darauf ist der Nachdruck zu legen. Man könnte behaupten, daß diese neue Gesinnung mit bestimmten Formen gar nichts zu tun habe. Formen sind den Worten in einem Satzgebilde zu vergleichen. Das Wesentliche ist und bleibt der Inhalt.

Diese neue Gesinnung des Kunstgewerbes ist es, die ihm seine kulturelle Bedeutung gibt. Eine neue Auffassung ist als Produkt der letzten geistigen Entwicklung der Zeit heraufgekommen und hat sich zuerst im Kunstgewerbe festgesetzt. Hier hat sie Früchte gezeitigt, die wir bereits vor uns sehen. Der erste Schritt ist getan. Aber das Drängen der Zeit kann sich nicht im Kunstgewerbe erschöpfen, die Bewegung wird weiterschreiten und andere Gebiete erfassen. Und sie hat sich bereits auf andere Gebiete ausgedehnt, wie beispielsweise auf die Malerei und Bildhauerei. Auch hier beobachten wir das wachsende Bedürfnis nach erhöhter Rhythmik, nach strafferer Gesetzmäßigkeit, nach gebundenerem Stil. Und selbst auf die Architektur, die im gegenwärtigen Kunstzustande Deutschlands vielleicht die zurückgebliebenste aller Künste ist, beginnt vom Kunstgewerbe aus ein günstiger Einfluß Geltung zu gewinnen. Allerdings wird es noch lange dauern, ehe der dort geübte Götzendienst des Stilformalismus beseitigt werden kann. Aber gebrochen ist seine Macht bereits, und am Horizonte steigt ein neues Geschlecht herauf, das, durchdrungen von dem Gedanken der neuen Kunstauffassung, seine eigenen Wege gehen wird. Diese Wege der kommenden Architektur werden und müssen dieselben sein, die das neue Kunstgewerbe eingeschlagen hat. Auch die Architektur muß, wenn sie der Gegenwart gerecht werden will, demnächst aufhören, Stile zu imitieren; auch sie muß dem Zweck, dem Material und der Konstruktion vor dem Stilgesichtspunkt genügen; auch sie hat eine farbige und rhythmische Wiedergeburt nötig. Das Ziel beider Künste ist dasselbe. Namentlich kann aber das letzte Endziel des Kunstgewerbes gar nichts anderes sein, als die Architektur selbst, denn bei Lichte betrachtet gibt es gar kein Kunstgewerbe, sondern es gibt nur eine Architektur. Alle die Aufgaben, die jetzt das Kunstgewerbe löst, sind schon Teilaufgaben der Architektur. Längst ist das Kunstgewerbe zur Raumgestalterin geworden. Dadurch ist es nicht nur mitten in die Architektur eingetreten, sondern es beschäftigt sich geradezu mit dem springenden Punkte der Architektur, mit dem Lebensnerv ihres ganzen Wesens, der Gestaltung des Raumes. An und für sich ist es völlig gleichgültig, ob die neuen Gedanken der Raumgestaltung im Schoße des Kunstgewerbes, oder im Schoße der Architektur ausgebrütet worden sind. Im Grunde handelt es sich lediglich um innerste architektonische Angelegenheiten.

Die neue künstlerische Gesinnung, die sich jetzt auf allen Kunstgebieten anmeldet, kann aber auch nicht auf die künstlerischen Äußerungen allein beschränkt bleiben. Eine echte in der Zeit wurzelnde Kunst muß in inniger Wechselbeziehung zum ganzen Zeitgeist stehen, sie muß sich auf allen Gebieten unserer Lebensäußerungen zeigen. Sie muß sich widerspiegeln in unseren Sitten und Gebräuchen, in unserm gesellschaftlichen Verkehr, in unserm Hause. Erst wenn die innige Wechselbeziehung zwischen den Zielen stattfindet, die wir in der kunstgewerblichen Bewegung kennen gelernt haben und die sich in unserer allgemeinen Lebensführung aussprechen, kann die neue Kunstbewegung eine wahrhaft nationale Bewegung werden. Leider muß gesagt werden, daß hier noch viel zu wünschen bleibt. Unsere allgemeine Lebensführung ermangelt noch in vielen Punkten jenes Strebens nach Wahrhaftigkeit, das wir in der modernen Kunst-

bewegung finden. Gerade in unserem gesellschaftlichen Verkehr macht sich eine Unaufrichtigkeit, eine Prätension geltend, die zu den gefährlichsten Auswüchsen unserer Zeit gehören. Dasselbe gilt auch von der deutschen Wohnungsausstattung und vom Hausbau. In allen unseren Lebensäußerungen muß eine Läuterung nach der Seite der Echtheit des Empfindens und der Wahrhaftigkeit des Ausdruckes stattfinden. Jede Imitation von anderem muß auch hier verbannt werden, im persönlichen Verkehr muß Treue und Wahrhaftigkeit die Richtschnur geben, im gesellschaftlichen Verkehr Einfachheit und Herzlichkeit wieder zur Geltung gelangen.

Aber auch hier kann die neue Kunstbewegung erziehend eingreifen. Es war die Lebensüberzeugung Schillers, daß die Schönheit moralisch erziehe. Und er hat es bei jeder Gelegenheit ausgesprochen, daß die ästhetische Kultur das wirksamste Instrument der Charakterbildung sei.

In der Tat bekundet jede Prätension — und das deutsche Gegenwartsleben ist voll davon — einen Mangel an Persönlichkeitsgefühl. Die echte Persönlichkeit lehnt es ab zu prunken, und sie weist es vollends von sich, etwas zu scheinen, was sie nicht ist. Die Stärkung des Persönlichkeitsgefühls ist daher eine der wichtigsten Aufgaben, die die nationale Erziehung in Deutschland überhaupt hat, nicht jenes Persönlichkeitsgefühls, das auf Standesvorrechte, auf Rang und Titel und auf erlangte Grade einer künstlichen Staffelung pocht, sondern das Gefühl des inneren persönlichen Wertes. In Deutschland stecken wir noch tief in der Vorstellung, daß es vornehmer sei, einer Rangklasse anzugehören, als eine Persönlichkeit zu sein. Alles ist ängstlich darauf bedacht, sich und andere mit einem Titel zu behängen, gleichsam, um die mangelnde Persönlichkeit damit zu maskieren.

In solchen Zügen offenbart sich die kulturelle Unreife, in der wir noch befangen sind. Es fehlt die Achtung vor dem Menschen als solchen, die Prätension soll sie ersetzen. Achtung vor sich und andern führt zur Bescheidenheit. Und der Grundzug des echten Persönlichkeitsgefühls ist zurückhaltender Anstand und vornehme Menschenfreundlichkeit. Nur auf dem Boden einer solchen echten Lebensauffassung kann sich dann die rhythmische Gestaltung unserer Kultur entwickeln, nur auf diesem Boden kann jenes Gleichmaß, jene Proportionierung, kurz jener reine Stil unseres äußeren Lebens entstehen, auf den die Triebkräfte der modernen Kunstbewegung im letzten Ende hinzielen. Nur wenn die angetretene Entwickelung diesen allgemeinen Lauf nimmt, können wir zu einer deutschen nationalen Kultur gelangen.

Das neunzehnte Jahrhundert hat in krampfhaften Zuckungen gelegen, um die seinem intellektuellen Fortschritt entsprechende Kultur zu finden. Aber in den Künsten hat man dabei, statt vorwärts zu blicken, fast beständig rückwärts geblickt. Man hat den fruchtlosen Versuch unternommen, die Äußerlichkeiten früherer Kulturen nachzuahmen, anstatt auf dem Boden der Gegenwart eine eigne Kultur zu entwickeln. Eine nationale Kultur wird niemals erreicht werden bei Zielen, wie sie die Architektur und das Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert verfolgten. Denn diese Bestrebungen hatten, indem frühere Zustände zurückbeschworen werden sollten, die Schwäche, daß sie unlogisch, unsachlich, sentimental waren. Vor allem ist die Sachlichkeit die erste Bedingung für die Äußerungen eines tatkräftigen Gegenwartslebens. Ohne Sachlichkeit kein Fortschritt, und ohne Fortschritt keine Entwickelung. Nicht durch das Nachahmen von Stilen gelangen wir zu einem Stil. Grundbedingungen für einen solchen sind Sachlichkeit, Persönlichkeitsgefühl und Streben nach harmonischer Gestaltung, und das alles auf dem Boden der Erfordernisse der Gegenwart. Das Anknüpfen an sogenannte Traditionen, das fortwährend versucht worden ist, kann zu keinem Ziele führen, wenn lebendige Traditionen nicht mehr vorhanden sind. Und überhaupt hat jenes ängstliche Bekümmertsein um frühere Traditionen direkt zu den Krankheitssymptomen der letzten Zeit gehört. Gesunde Zeiten sind stets rüstig vorwärtsgeschritten. Bei ihnen war nur die Rede davon, ihr Fach weiter zu entwickeln. Jede Generation strebte vorwärts und hielt das, was sie tat, für das Richtige und Beste. Das sentimentale Rückwärtsschauen auf angeblich bessere Zeiten ist greisenhaft. Die Tradition geht am besten unbewußt vor sich, wie es unsere körperlichen Funktionen tun. Kein menschlicher Gedanke ist je außerhalb des Bodens gewachsen, den die bisherige Geistesarbeit der Menschheit bereits erzeugt hatte. Und so ist es für den Menschen direkt unmöglich, sich außerhalb der Tradition zu stellen, selbst wenn er es wollte. Der kühnste Neuerer steht noch auf dem Boden der Tradition der menschlichen Arbeit. Tradition ist nichts anderes als Wachstumsprozeß, und wir entsprechen ihr am besten, indem wir kräftig zu wachsen suchen.

Aus schwachen Zeiten heraus kann uns nur ein Aufschwung retten. Die deutsche kunstgewerbliche Bewegung ist als ein solcher Aufschwung aufzufassen, und obgleich sie noch in der ersten Entwickelung begriffen ist, erweckt sie doch bereits die Hoffnung, daß sie der Anfang einer neuen deutschen künstlerischen Kultur sein könnte, die einst einen Faktor im deutschen Geistesleben ausmachen wird und die im Wettstreit der Völker Deutschland zur Ehre ge-

reichen kann. Jedenfalls ist sie die erste Gelegenheit, bei der ein ausgesprochener deutscher Geschmack selbständig hervorgetreten ist. Und was das heißen will, begreift man eben dann, wenn man bedenkt, daß Deutschland seit Jahrhunderten willenlos den Geschmacksrichtungen anderer Völker gefolgt ist. Es wird darauf ankommen, die glücklich gemachten Anfänge zu hegen und zu pflegen. Denn es ist von äußerster Wichtigkeit für uns, daß sich eine einheitliche nationale Kunstanschauung entwickele. Nur in einer solchen ist das Zeugnis einer nationalen Kultur zu erblicken, nur eine nationale Kunst kann unserer heutigen deutschen Kultur das Gesicht geben, das die alten Stile der Kultur der alten Zeiten gaben. Und noch mehr. Nur eine nationale Kunstanschauung wird uns nach außen künstlerisch die Anerkennung verschaffen, die uns heute leider in fremden Ländern nur spärlich zuteil wird. Denn die Welt fällt selbstverständlich ihr künstlerisches Urteil über uns nicht danach, wie gut wir in Deutschland Louis XVI.-Möbel imitieren, wie exakt wir französische Bronzen nachahmen, wie rasch wir englische Lebensgewohnheiten annehmen, sondern allein danach, was Deutschland Selbständiges in die Welt zu setzen vermag. Die Eigenleistung allein kommt in Betracht. Und wenn der deutsche Fabrikant, wie es im Preußischen Abgeordnetenhaus geschehen ist, heute noch öffentlich gegen einen deutschen Geschmack protestiert, weil er der Meinung ist, daß er durch das Unterschlüpfen unter den Geschmack anderer Völker besser auf seine Rechnung komme, so liegt diesem Protest eine Kurzsichtigkeit zugrunde, die direkt verblüffend wirken muß. Denn dieser selbe Kaufmann erkennt dadurch, daß er sich dem Geschmack anderer Nationen beugt, die Überlegenheit und Macht dieses andern Geschmacks an und spürt täglich, was es auf dem Weltmarkt heißt, wenn ein Land einen so gefestigten nationalen Geschmack besitzt, daß es damit bestimmend wirkt und gewissermaßen die Produktion reguliert.

Frankreich hat auf diese Weise die kunstgewerbliche Produktion der Welt für Jahrhunderte reguliert. Ja, es hat seinen tonangebenden Einfluß bis in die neueste Zeit hinein aufrecht erhalten, obgleich die innere Berechtigung dafür immer mehr zu schwinden beginnt. Denn es zehrt heute von der kulturschöpferischen Arbeit, die vor Jahrhunderten geleistet ist und schon vor hundert Jahren ihren Abschluß fand. Das Kulturvorbild der romanischen Nationen tritt überdies jetzt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr in den Hintergrund. Dafür setzen die germanischen Völker mit ihren vielfach anders gearteten Anschauungen, mit ihrer andern Lebensauffassung und anderm Schönheitsempfinden ein. In der modernen englischen Welt sehen wir bereits ein abgerundetes Bild einer auf germanischer Basis begründeten Kultur vor uns. Unaufhaltsam erobern englische Anschauungen die Welt. In dieser Zeit eines germanischen neuen Kulturausganges kann die mächtig emporschnellende deutsche Kraft nicht anteillos zur Seite stehen. Die deutsche Geistesarbeit hat auf wissenschaftlichem Gebiete schon stets an allererster Stelle rangiert. In der Technik und Industrie hat Deutschland sich im letzten halben Jahrhundert in die erste Reihe der Mitbewerbenden gesetzt. In den Künsten jedoch liegt die deutsche Bedeutung noch fast allein auf musikalischem Gebiete. Denn die Weiterentwickelung der Malerei hat im neunzehnten Jahrhundert Frankreich in der Hand gehabt, in der Plastik sind wir heute total verarmt, in der Architektur sind erst ganz kleine Anfänge von Eigenem vorhanden. Der Ausländer weiß nichts von deutscher Malerei, aber die Werke der französischen Landschafter und Impressionisten sind in Amerika nicht minder gesucht als in England und auf dem Kontinent. Kein einziger deutscher Bildhauername hat sich Weltruf zu erringen vermocht, während die Werke Meuniers und Rodins dadurch, daß sie die Grenzen der Plastik zeitgemäß erweiterten, Allgemeingut der Gebildeten aller Länder geworden sind. Die Leistungen des jungen deutschen Kunstgewerbes sind das erste Zeugnis, das die Augen der Welt in der bildenden Kunst auf Deutschland gezogen hat. Das Auftreten des deutschen Kunstgewerbes in St. Louis wirkte für die Besucher aller Länder wie eine Offenbarung. Man war sich bis dahin ganz unbewußt, daß Deutschland eine Kunst habe, und sah nun auf einmal eine junge, aufblühende deutsche Kunst vor sich, die frisch und hoffnungsreich dastand und eine unzweifelhaft nationale Herkunft hatte.

Und in der Tat, wir haben hier ein Stück Kunst aus deutschem Geiste geboren vor uns, hier ist eine echte, deutsche, moderne Kulturleistung zu verzeichnen. Möge sie der glückliche Anfang sein einer allgemeinen deutschen Kunst, die der Größe Deutschlands würdig ist. Möge sie Hand in Hand gehen mit der Steigerung unseres Lebens nach der Richtung einer völligen Harmonie in unserer Lebensführung und in unserm Wirken. Dann werden wir eine deutsche Kultur haben. Und dann werden wir vielleicht doch in nicht allzulanger Zeit mit Goethe sagen können, daß wir aus abstrakten Gelehrten und Denkern endlich Menschen geworden seien. H. Muthesius.

WITWENTROST.

Eine Anekdote von W. SCHÄFER.

Gleichwie ein Stückchen Hausenblase den trüben Wein aufklärt, so half ein freches Spötterwort vom jungen Metternich ein Schicksal überwinden: Als er noch unbekannt in Mainz sein Diplomatenhandwerk lernte, fuhr er an einem Sommertag mit einem Kahn der fröhlichsten Gesellschaft nach Eltville, wo sie den Abend heiter bei einer Dame verleben wollten, deren Gatte mit den Österreichern gegen die Franzosen nach Belgien gezogen war, einer jungen und auch wohl schönen Frau, der die reichsten Güter im Rheingau gehörten.

Wie sie nun singend gegen das Gestade anfuhren, dessen Gärten mit efeuüberhängten Mauern das Schieferdach vom Schloß verbargen, waren nicht wie sonst die Wimpel an der Laube ausgehängt, auch stand kein Diener da, sie zu geleiten. So war die Munterkeit der Damen schon enttäuscht, als sie vom Garten her die Treppe zum weiten Hof aufstiegen, wo sonst die Dienerschaft im Eifer wartete und heute nur das Löwenmaul am Brunnen vereinsamt sein Geplätscher hören ließ. Nicht alle folgten dem behenden Grafen, der unbeirrten Schrittes das Portal erreichte, und drängten doch neugierig nach, als ihm der Abt von Eberbach abwinkend und wie es schien mit schlimmer Nachricht entgegen trat, gefolgt vom Hausmeister, dem die weißen Haare kläglich aus dem Zopf gegangen waren.

Der Hausherr war gefallen, bei Fleurus an der Sambre. Sein Reitknecht hatte die Nachricht vor vier Tagen mit seinen Schriften heimgebracht. Darüber war der jungen Frau der Sinn verwirrt in Schmerz und Schrecken; sie hatte bis zur Stunde Nahrung wie Zuspruch abgewiesen, nicht anders — wie der Abt mit geistlicher Gebärde sagte — wie wenn sie seine Leiche mit Blut und Dreck im Zimmer hätte. Der Hausmeister hatte vergebens den Abt als ihren Beichtiger gerufen; sie nahm auch den nicht an; nun sahen sie die Herrin, im vierten Tag ganz ohne Nahrung, dem selbstgewählten Tod durch Hunger schon verfallen und baten die Gesellschaft flüsternd fortzugehen.

Da wollten, die eine fröhliche Stunde zu suchen gekommen waren, betreten sich entfernen. Doch Metternich bat sie verwegen lächelnd, auf dem Altan ein Viertelstündchen in Stille zu verharren; er würde in der Zeit die Hausfrau sprechen. Sie kannten alle, und die Damen am besten, die Kunst des jungen Grafen, hitzige Tränen abzutrocknen; doch kannten sie die Frau und auch die Liebe zu ihrem Mann und baten den Metternich bestürzt, hier abzulassen. Als auch der kleine greise Abt mit beiden Händen wehrte: die Dienerschaft, aufs äußerste bestürzt, würde ihn nicht melden dürfen — wandte sich der Graf, der trotz der einundzwanzig Jahre schon bei der Krönung des Kaisers Leopold als Zeremonienmeister bestellt gewesen war, gemessen und herrisch an den Hausmeister: er habe der Herrin eine letzte Botschaft von ihrem Gatten zu übermitteln. Der stand wohl einen Augenblick erschrocken; doch brauchte der Metternich kein Wort zu wiederholen: so ging er schon, nicht zögernder als sonst, die Meldung anzubringen. Der Graf bat noch den Abt, statt seiner die Gesellschaft zum Altan zu führen, wo sie den Blick auf Mainz nun mit der vollen Abendsonne hätten, und ging mit schlanken Schritten in das Haus.

Nach wenigen Minuten stand er im Saal der Dame, die ihn kaum noch mit Tränen, vielmehr im leeren Brüten einer Seele erwartete, deren Körper in Raserei ermattet ist. Er sprach nicht eher, bis sie ihm fragend, erstaunt und mit der leeren Hoffnung solcher Minuten entgegen kam und ihn erkennend nichts vermochte als verloren und dennoch wie zur gewohnten Begrüßung die matten Hände hinzustrecken. Er beugte sich zu keinem Kuß und sagte nur, indessen er sie sanft zum Sitzen zwang, daß er dem Hausmeister befohlen habe, ihr Brot und ein Glas Wein zu bringen. Da sah die junge Frau, die doch den Grafen kaum anders als von Geselligkeiten kannte, ihn an mit einem Blick, wie wenn ein Tier im Sterben noch aufgestöbert wird; und als der Hausmeister gleichzeitig, blaß und zitternd, mit seiner Platte ins Zimmer kam: da fuhr sie in so grenzenlosem Zorn und Schmerz den Grafen an und fiel sogleich hilflos in ihre Not zurück, daß sich der alte Diener weinend entfernen wollte. Doch wurde er am Ärmel festgehalten und vor die Herrin hingeführt; und als die nun den Kopf in beide Hände faßte und ihre Augen schaudernd bedeckte, sagte der Graf sehr sanft mit seiner jungen Stimme und beugte sich ein wenig zu ihr nieder: „So wollt Ihr also Hungers sterben vor Gram?“

Und als sie trübe und kaum den Sinn bedenkend nickte und gar nicht merkte, daß sie so auf das ausgesprochene Wort eingehend verhindert war, dergleichen je zu tun, trat er sehr rasch zurück und hielt die Stimme hart und fremd und legte, ganz verhalten, ein wenig Spott hinein und doch viel Kraft und freche Männlichkeit: „Wir alle achten den Entschluß, wenn er nicht abzuändern ist. Nur wenn Ihr, liebe Freundin, doch einmal wieder essen wollt, dann lieber jetzt und heute!“

Es war kein Pfarrer, der das sprach, und auch kein mütterliches Herz; es war ein junger frecher Mensch, der das Leben, grausam und lächelnd, gleichsam in einer Schale vor sie hielt. Und auch ihr Schmerz war nur ein

Mensch und nur so wild, weil sie so jung war. Und weil die Dinge im Herzen wohl heilig sind, doch allzuleicht zu Worten und Gebärden sich hinreißen lassen; und also in den tief zerwühlten Sinn die Tränen ruhig liefen wie ein Regen in ausgedörrtes Land: fing auch die Täglichkeit, die an den Abgründen der tiefsten Stunden noch ihre Wurzeln hat, mit allen Hälmchen an zu sprießen.

Es war ein schwerer schöner Sommerabend; doch nur wenn Menschen in der Ahnung unseres letzten Schicksals beisammen sind, wird er so reif wie hier, wo mit dem greisen Abt die jungen Freunde und Freundinnen aus Mainz ihr keinen Trost, doch alle ihre Herzen in Mitleid und bewegt ums eigene Schicksal brachten; und danach — der Mond ging auf und stille Sterne standen — Gespräch und auch ein wenig Freude, nicht ohne silbriges Lachen schenkten; so daß ein Wanderer, fremd unter dem Altan vorüber gehend, eine fröhliche Gesellschaft vermuten konnte.

EIN BRIEF KARL IMMERMANNS.

Im folgenden wird ein Brief Immermanns mitgeteilt, der an literarischen Nachrichten und Bemerkungen über eigene Produktionen außerordentlich reich ist und ein besonderes Interesse dadurch besitzt, daß er eine ausführliche Auseinandersetzung über Ludwig Börne enthält. Ein Urteil Immermanns über Börne war bisher nicht bekannt. In persönlichen Beziehungen lebten beide Männer nicht; während Immermann mit Heine, den er am Schluß des hier zu veröffentlichenden Briefes gewiß ohne Ironie den „Lehrer Deutschlands" nennt, eng liiert war und durch diese Verbindung bekanntlich zu dem verwegenen Feldzug gegen Platen geführt wurde. Nicht einmal Briefe scheint er mit dem kühnen und mutigen Schriftsteller, der in manchen Beziehungen seine eigenen Gedanken aussprach, gewechselt zu haben. Und doch hätte er Veranlassung dazu gehabt: denn die große, schöne, schließlich wie so oft bei Börne in einen politischen Hymnus aushallende Rezension über das „Trauerspiel in Tirol", die dem Poeten Anerkennung gewährt, wenn sie auch den Dramatiker arg tadelt, hätte Gelegenheit zu einer Anknüpfung bieten können. Wie an Urteilen in Briefen, so fehlt es auch an Bemerkungen über Börnes Persönlichkeit vollständig in den literarischen Porträts, die, zumeist satirisch zugestutzt, mehrfach in den „Epigonen" und noch häufiger im „Münchhausen" vorkommen. Und doch ließ sich kaum denken, daß Immermann, obgleich er in dem katholischen Münster einsam und in dem von Künstlern belebten Düsseldorf nicht eben übermäßig gesellig lebte, nicht von einem Besucher oder Korrespondenten auf Börne hingewiesen worden wäre. In der Tat besitzen wir, und zwar schon seit fast 70 Jahren, in Michael Beers Briefwechsel, herausgegeben von Eduard Schenk, Leipzig 1837, einer Sammlung, die fast den gesamten Briefwechsel zwischen Beer und Immermann enthält und in den Briefen des letzteren Zeugnis davon ablegt, wieviele Novitäten der Dichter trotz seiner Zurückgezogenheit las und besprach, ein Zeugnis, daß Immermann auf Börne hingewiesen wurde. Denn am 27. September 1831 schrieb der junge Berliner Dichter, der einige Monate in Paris lebte, ohne dort, wie es scheint, mit dem streitbaren Publizisten in nahe Beziehung gekommen zu sein, folgendes: „Die neuesten Erscheinungen der deutschen belletristischen Literatur laufen so schnurstracks wider alle meine Ansichten und Neigungen, daß ich mich nicht frei genug fühle, um darüber zu urteilen. Börnes Briefe, die ‚Spaziergänge eines Wieners', die ‚Schlegelschen Epigramme' — ich kann mich mit nichts davon befreunden. Jeder hält seine Sache für die gute; ob man aber irgend einer Sache auf die Weise dient, wie Börne es für die seinige getan, das scheint mir äußerst zweifelhaft. Ich halte das Buch trotz seiner geistigen Funken für ein unvollkommenes literarisches Produkt. Die Deutschen werden freilich nur den Makel des Autors zu rügen wissen, an dem er gerade am unschuldigsten ist, und mir ist es, als sähe ich schon die vaterländischen Preßbengel hundertfältig das Wörtchen Jude stampfen! Das ist eine schlechte Weise es anzugreifen, dies zündende Buch; aber angreifbar ist es auf tausend andere Weisen."

Auf diesen Brief fehlt in der gedruckten Korrespondenz die Antwort. Der nächste dort abgedruckte Brief ist der von Beer vom 24. Mai 1832; in diesem Schreiben bemerkt der Korrespondent, „daß die Harmonie unseres Briefwechsels durch eine so lange Pause (ich weiß, daß ich diesmal der Schuldige bin) gestört worden ist". Daraus geht deutlich hervor, daß ein zwischen diesen beiden liegender Brief Immermanns fehlt. Dieses Schreiben vom 13. Januar 1832 habe ich kürzlich auf einer Auktion erworben; es mag hier in seiner ganzen Ausdehnung, nicht bloß in seinem bereits angedeuteten Urteil über Börne folgen:

„Düsseldorf, den 13. Januar 32.

Gleich nach Empfang Ihrer freundlichen Zeilen würde ich Ihnen geantwortet haben, lieber Beer, wenn ich nicht gerade damals meinen Archimagus in ultimis terminis oder in articulo mortis (wie die Kriminalisten sagen),

gehabt hätte, wo ich denn alle meine fünf Sinne auf ihn fixieren mußte. Unser Felix hat meinen Gruß richtig, das Andere aber falsch bestellt; ich ließ Sie nur bitten, mir etwas von sich zu vernehmen zu geben, denn eine Antwort waren Sie mir freilich nicht schuldig. Ich habe Ihnen auf Ihren Sommerstoß nicht geantwortet, weil ich bald nach Empfang desselben auf mehrere Monate verreist war und nach meiner Rückkunft nicht wußte, wo Sie mein Brief zu suchen hätte.

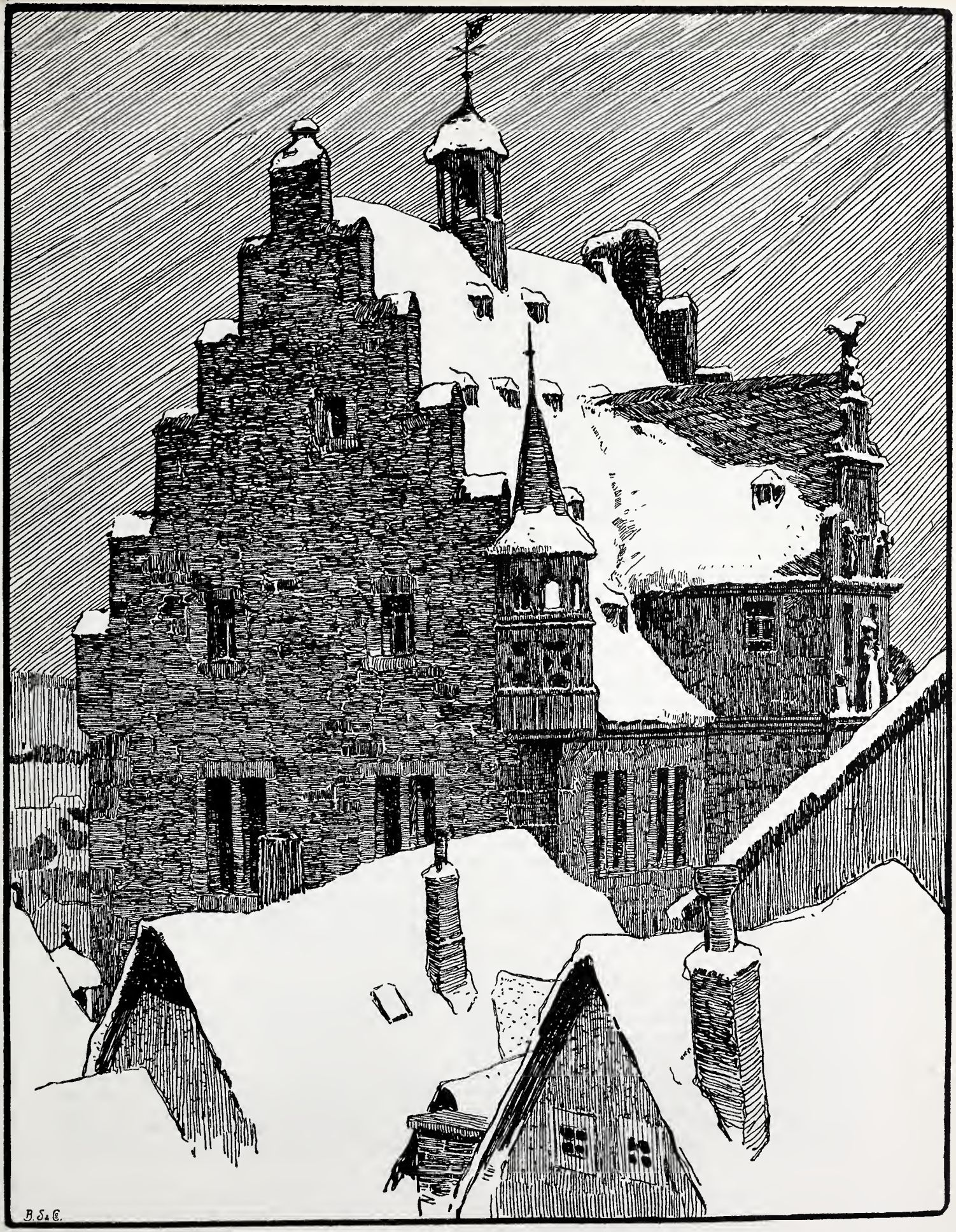
Es tut mir leid, daß Sie ganz feiern, indessen mag die Zerstreuung des dortigen Aufenthalts wohl allem Arbeiten zu gewaltsam entgegenwirken, wenn man sich nicht in die Eremitenklause zurückzieht, wie das in einer großen Stadt am möglichsten, aber vielleicht am unangenehmsten ist. Es ist nur gut, daß Sie lauter angenehme Distraktionen gehabt haben, insbesondere muß Ihnen der gute Erfolg, den die Oper Ihres Bruders gehabt, ein großes Glück gewesen sein. Ich glaube, daß man dergleichen bei einem Zweiten so Nahestehenden noch reiner mitgenießt, als wenn es einem selbst begegnet.

Ihren Klagen über die Jahresernte der deutschen Literatur muß ich, was die erwähnten Produkte betrifft, beistimmen und füge meinerseits noch die neueste Broschüre von Arndt hinzu: ‚Mehrere Überschriften', in deren erstem Teile er wieder sein schales patriotisch antifranzösisches Gebräu auftischt und in deren zweitem er ganz gemein grob gegen Schlegel wird. Diesem alten Hanswurst habe ich seine Epigramme auf mich gern vergeben, ich will ihm wünschen, daß er bei allen Angegriffenen dieselbe versöhnliche Stimmung findet, fürchte aber, daß dem nicht so sei und daß ihn irgendwo, wenn er nach dem Vaterlande zurückkehrt, eine Tracht biederer deutscher Schläge begrüßen wird.

Im Ganzen ist aber manches erschienen, was alle Ehre verdient. Vielleicht kennen Sie es noch nicht, darum setze ich es her. In den ‚morgenländischen Dichtungen' von Oehlenschläger ist der erste Teil der Fischerstochter allerliebst, auch sind die ‚Drillingsbrüder von Damask' hübsch. Unter den Novellen von Häring (4 Bände) hat mich Acerbi frappiert. Seine grelle, bunte Manier ist da gehäuft, aber es muß vielerlei Bäume in einem Walde geben. Der neue Novellenkranz von Tieck enthält eine Arbeit, die ich für eine seiner besten halte: ‚Der Hexensabbat'; — auch die zweite: ‚Der Jahrmarkt' ist munter und artig. Eine sehr schöne Arbeit von ihm: ‚Der junge Tischlermeister' steht zu erwarten. Ich hörte sie aus den Aushängebogen von ihm vorlesen und bin sehr davon erfreut worden. Es ist eine Phantasie über deutsches Handwerk in seiner besten Gestalt. Nehmen Sie nun noch den Briefwechsel zweier Deutschen von Pfizer hinzu, wo freilich der doppelte Ausgang, wozu alle Betrachtungen gedeihen, wunderlich ist, welches aber im einzelnen doch sehr brave und gute Partien enthält, so dächte ich, wir könnten mit der Ausbeute der letzten zwölf Monate zufrieden sein.

Über die Börneschen Briefe habe ich auch ein milderes Urteil als meistens jetzt laut wird. Parteimenschen wie Börne sind mir am liebsten, wenn sie ganz toll werden, dann haben ihre Sachen Couleur. Zorn und Wut müssen bei ihnen das Genie erwecken, welches freilich immer sich in vollkommener Ruhe und scheinbarer Gleichgültigkeit offenbart. Die beiden Bände haben mich doch unterhalten, was ich von den früheren des Verfassers nicht sagen kann. Zudem ist der wunde Fleck, auf den er losschlägt, doch da: die Trivialität, Unempfindlichkeit vieler Deutschen, ihr Talent, um ein ganz gemeines Innere einen vornehmen metaphysischen Mantel zu breiten, die alberne Schulweisheit, die grenzenlose Schwäche gegen den Zauber der Macht und Gewalt — alles dieses sind doch nicht Träume eines erhitzten Feindes, sondern dicke, betrübende Wahrheiten, und wenn man dagegen zu Felde ziehen will, so müssen die fünf Finger uns sagen, daß mit zarten, gemäßigten Redensarten da wahrhaftig nichts geschafft wird. Der einzige Weg zur Wirkung ist da, die dickhäutigen Sünder nur erst einmal recht böse zu machen, und so führt ein solcher Versuch den Grund zur Rechtfertigung seiner Exzesse in sich selber. Daß derselbe mich nach der Bekanntschaft seines Urhebers nicht lüstern gemacht hat und daß ich letzteren nicht darum beneide, das Buch geschrieben zu haben, brauche ich kaum hinzuzusetzen, indessen muß man sich in solchen Zeiten, wie die unsrigen sind, daran gewöhnen, viele Sachen und Personen als notwendiges Übel gelten zu lassen. Sehr amüsiert mich der tugendhafte Zorn, in welchen manche unserer Landsleute bei dieser Gelegenheit geraten sind. So fängt einer an: An Börne, den wahrheit-, ehr- und pflichtvergessenen Schriftsteller. Wo da im Buche der Climax herkommen soll, bin ich begierig zu erfahren. Der Frankfurter Senat hat eine höchst edle Rache geübt. Er beruft den Malefikanten als ehemaligen Polizeiaktuar zum aktiven Dienste ein.

Ich war bis zum November abwesend, teils in Süddeutschland, teils in Dresden und der Heimat. Da ich mit Resignation mich auf den Weg machte, so hat er mir manches gebracht, worüber ich mich freuen konnte. Namentlich hatte ich in Dresden mit Tieck gute Tage, die mich für manches prosaische Ungemach der letzten Zeiten schadlos hielten. Leider mußte ich noch zuletzt in Magdeburg bei der Cholera-Fete zugegen sein und nahm eingebildete Übel und Angst um zurückgelassene Lieben mit hier-



Aus Alt-Marburg.
Verlag der N. G. Elwertschen Verlagsbuchhandlung, Marburg.

Otto Ubbelohde:
Rathaus in Marburg.

her, so daß die ersten Zeiten meines hiesigen Aufenthaltes verschattet wurden.

Schadow ist bedeutend leidend seit Monaten; seine Augen kann er gar nicht gebrauchen. Er gewährt einen betrübten Anblick, denn es ist auch gar nichts an Widerstandskraft in ihm, und Verzweiflung und Katholizismus sind die beiden Pole, um welche sich seine Tage in der unseligsten Einförmigkeit drehen. Nach meiner Ansicht ist der Grund des Übels weit mehr geistig als körperlich, und Italien mag wohl das Miasma heißen, was ihn niedergeworfen hat. Uechtritz arbeitet an einem Stücke: ‚Die Chaldäer in Jerusalem', was in der Idee viel Gutes hatte. Es wird aber schwerlich etwas daraus werden, da alles bei ihm in der poetischen Anschauung sitzt.

Ich wünsche, daß Ihre gute Erwartung von Merlin sich Ihnen bestätigen möge. Man ist bei solchen Sachen, die an der Grenze stehen, immer in der Gefahr, aus der Poesie ganz herauszukommen. Eine Zeitlang glaubte ich, ich würde das Werk nicht vollenden können; indessen ist es denn doch im neuen Jahre wenigstens fertig geworden.

Leben Sie wohl, lieber Freund, und lassen Sie bald wieder einmal etwas von sich hören. An Felix und Heine den Präceptor Germaniae meine Grüße.

Der Ihrige

Immermann."

Das Hauptstück unseres Briefes, das Urteil über Börne, kann nicht ausführlich kommentiert werden, weil dazu eine Schilderung der damaligen politischen Stimmung und der ganz verschiedenen Auffassung Börnes und Immermanns nötig sein würde. Die Schrift Börnes, um die es sich handelt, sind der dritte und vierte Teil der Pariser Briefe; die Gegenschrift, auf die er anspielt, ist die von Eduard Meyer. Seltsam berührt, daß er in dem über Börne handelnden Schlußsatz die seitens des Senats erfolgte Einberufung zum Polizeidienst, die natürlich eine reine Schikane war, um eine Handhabe zu erlangen, dem unbequemen Politiker die Pension zu entziehen, die man ihm bisher zahlen mußte, als eine Munifizenz auffaßt. — Die übrigen Stellen unseres Briefes verlangen nur eine kurze Erklärung. Felix, für dessen Grüßebestellung Beer in dem oben angeführten Briefe dankt, ist Felix Mendelssohn-Bartholdy. Die nahe Beziehung des rheinischen Poeten zu Felix geht daraus hervor, daß Immermann für Mendelssohn einen Operntext „Der Sturm" machte, wie Felix seinem Vater am 9. Dezember 1831 schrieb, und daß Mendelssohn später einen Männerchor zu Immermanns Drama „Alexis" komponierte. — Die Arndtsche Schrift „Mehrere Überschriften nebst einer Zugabe zu dem Wendtschen Musenalmanach 1832" wendet sich gegen A. W. Schlegels „literarische Scherze", die in dem genannten Musenalmanach erschienen waren, grobe Stachelverse, in denen der eitle Mann sich gegen alle Literaten wehrte, die ihm in der Tat oder in seiner Einbildung etwas zu leide getan hatten. — Die übrigen erwähnten Schriften sind bekannt genug, Häring bekannter unter seinem angenommenen Namen Willibald Alexis, Tiecks Novellen und der so vieles Aufsehen erregende „Briefwechsel zweier Deutschen" von Gustav Pfizer. — Der am Schlusse des Briefes genannte Schadow ist Wilhelm Schadow, der damals eine der Hauptstützen der so schön aufblühenden Künstler-Akademie in Düsseldorf war. Schadow war damals von einer mehrere Monate währenden Reise nach Italien zurückgekommen; 1789 geboren, damals also 42 Jahre alt, war er in eine stark pietistische Richtung geraten, die Immermann trotz aller Freundschaft kräftig befehdete. — Der zuletzt genannte Uechtritz, über dessen poetisches Können so skeptisch geurteilt wird, ist der Dichter und Jurist Friedrich von Uechtritz 1800—1875, der seit 1830 in Düsseldorf lebte und dessen Drama „Babylonier in Jerusalem" (so lautet der definitive Titel) 1836 in Buchform erschienen ist. — Der Merlin, von dem ganz am Ende des Briefes kurz gehandelt wird, war eine Dichtung Immermanns, die unter dem Titel „Merlin eine Mythe" zuerst in Düsseldorf 1832 veröffentlicht wurde.

Mitteilungen und literarische Urteile unseres Briefes sind so reichhaltig und eigenartig, daß ihre Veröffentlichung, zumal sie eine Lücke in dem bekannten Briefwechsel ausfüllt, gewiß willkommen geheißen werden wird.

Ludwig Geiger.

IM GEISTE IMMERMANNS?

VIER ABENDE IM NEUEN SCHAUSPIELHAUS ZU DÜSSELDORF.

Wenn einer wütend aus dem Theater läuft, das er vor einer Stunde erwartungsvoll betreten hat, und noch dazu im Frack, weil es Eröffnung eines neuen Hauses und Hebbels Judith ist: so muß er schlimmere Gründe haben, als daß ein Holofernes schlechte Verse spricht. Und als mir so vor einem Jahr im neuen Schauspielhaus zu Düsseldorf geschah, da war mir eine durch mancherlei Versprechungen genährte Hoffnung zerstört: daß an dieser Stätte endlich der Dichter wieder sein — im modernen Dekorationsaufwand — vergessenes Gesicht uns zeigen dürfte. Der Ärmste, der sich so bemüht, den Donner und die Berge, die Wolken und den Frühling in seine Worte einzufangen,

und dem nun der moderne Regisseur dazwischen fährt mit Blechspektakel und bemalter Wackel-Leinwand, mit Räderschnurren, Drehscheiben, Eisentürmen, mit nichts wie Pferdekräften, mit grellem Blitzlicht und einer Farbenbarbarei, wie wenn nur Indianer und Köchinnen im Theater säßen statt jener Herrschaften, die sich am Tag angeblich um Böcklin oder Manet den Kopf erhitzen.

Dies alles grundsätzlich umzuformen, dem Dichter wieder treu zu dienen mit klangvoll ausgesprochenen Worten, mit guten Gesten und mit Dekorationen so schlicht, daß sich ein jeder die wunderbaren Bilder drauf malen könnte, die ihm der Dichter, gleich den Gläsern einer Laterna magica, inwendig einzuschieben weiß, hatte ich gehofft: dies würde der Anfang der neuen Musterbühne zu Düsseldorf im Geist des alten Immermann bedeuten. Statt dessen brachte der Eröffnungsabend mit Hebbels Judith uns einen echten Orient daher, gemalt und angefüllt mit Weibervolk, so recht geschaffen für einen Ausstellungs-Vergnügungspark. Und war doch Hebbels Judith; so lief ich denn davon, ergrimmt wie selten, und sah ein Jahr lang kein Theater mehr.

Nun kam ich wieder vor einigen Wochen durch liebe Freunde, Bodman und Schmidt-Bonn, hinein und sah von Gogol den „Revisor". Und sah: daß man versuchte, die Bühnengruppen in farbig gut gestimmter Karikatur zu bringen, etwa im Lithographen-Stil aus jener Zeit — und also dem Naturalismus abgewandt. Dies muß ich wohl erklären: Wir standen in der Bühnenkunst noch immer in der Illusion, d. h. wir suchten eine Photographie der betreffenden Welt und verlangten Richtigkeit (im Historischen die Meininger, im Alltäglichen danach die Naturalisten). Wer aber vermöchte im Ernst zu glauben, daß man aus Leinwand, Holz und Pappe mit angemalten Schauspielern ein Stück der Welt vortäuschen könnte? Es spukt da noch die Kunstanschauung von den gemalten Früchten des Apelles, an denen die Vögel pickten: im Grunde (nach Trübner) Kastans Panoptikum. Wir sind so stolz, daß wir nicht mehr wie ehemals mit beschriebenen Tafeln die Situation anzeigen, daß wir verschwenderisch mit Bäumen, Säulen, Bergen, Sturm und Lichtern spielen; wir lassen neuerdings von Künstlern die Bühnenbilder malen und kommen immer tiefer ins besagte Panoptikum. Kunst ist bewußte Auswahl, und keine mehr als die der Bühne, wo alles sich aus großem Raum gesehn im Freskostil entwickeln muß. Man denke ans Pariser Pantheon, wo alle anderen Maler mit lodernden Farben und kühnen Formen vergebens blitzten, bis Puvis de Chavannes mit seinen silbergrauen Flächen und einfachen Konturen kam und so allein die Säulen und Wände zum Leben brachte. Weder Historienbildergeschmack noch künstlerische Romantik hilft auf der Bühne, nur Einfachheit und Strenge und Entsagung von allem, was einen Schauplatz vortäuschen will.

So war der „Revisor" im Düsseldorfer Schauspielhaus zwar nicht; doch wie das geht, wenn man von der Bühne spricht, denkt man ans Drama und an die großen Linien, dies aber ist ein Lustspiel, beinahe ein Schwank, und also schwankhaft d. h. mit Übertreibung darzustellen. Das wurde nicht komikerhaft versucht, vielmehr indem man Gruppen drastisch und schwankhaft baute und sich nicht um die Wirklichkeit bemühte.

Dann sah ich Schnitzlers „Einsamen Weg", ein Stück aus unseren Tagen, das sich selber mit Absicht die Pointen und mehr noch die Affekte nimmt; wo alle Schwierigkeiten (es geht sehr schwierig zu) mit Sachlichkeit erledigt werden und wo ein falscher Vater nicht mehr gilt als ein falscher Zug. Da lernt man denn die Schule des Naturalismus dennoch schätzen, der alles aufgeblasene Pathos mit scharfer Nadel aufgestochen hat. Und trotzdem hat mich eins mehr erregt als alle kluge und bewußte Alltäglichkeit: das war, wie die Johanna im 3. Akt vor dem Kamine stand, in schwarzer Kleidung, streng in voller Ansicht mitten vor seinen schwarzen Formen, so daß nur die Hände und das Antlitz, bewegungslos doch wunderbar belebt durch ihre Stellung, leuchteten. Die Seele dieses todgeweihten Mädchens, die stille Schönheit dieses schlichten Stückes: das alles war mit einmal offenbar.

Ich will nicht mißverstanden sein: nicht lebende Bilder sind zu schaffen, nur soll die Absicht deutlich werden, den Raum der Bühne in sich selber, nicht als das Abbild einer Wirklichkeit zu bauen; und über dies hinaus der ernste Wille: nicht Gesten zu geben, die an das einzelne Wort gebunden sind, sondern solche, die den Gang der Handlung und den Hang der Seele deutlich machen auf weite Strecken.

Das wurde allen Augen deutlich im letzten dieser vier Abende: in „Macbeth", als man endlich beim Bankett den ganzen Schwindel der angemalten Wände drangab und statt dessen einen Vorhang sich aufteilen ließ in tiefem Pupurrot mit goldenen Ringen, und hinten wieder ein Vorhang kam mit reicherem Rot und Gold. Und endlich, endlich das Bühnenbild anfing, der Dichtung, statt sie zu stören mit Kinkerlitzchen und Theaterkram, ein prächtiger und starker Hintergrund zu sein. Und auch den Spielern:

Wer hat dies nicht schon bitter empfunden: daß ihm beim Lesen die Gestalten der Tragödie zu Heroen aufwuchsen, daran das größte Pathos der Dichtung natürliche Sprache wurde, und daß ihm nachher die Bühne statt dessen Menschen gab, nur kleines zappeliges Schauspielervolk, das dieses Pathos wie die Schalen von Riesen-Schildkröten auf dem Rücken schleppte, und alles natürlich unnatürlich machte

und ihm den Sinn an aller Dichtung des großen Worts verleidete.

Nun sah man hier vor Riesenflächen mit großen Mustern auf einmal die Darsteller noch viel kleiner als sonst und fast wie Zwerge vor dem Hintergrund und war erstaunt, daß sie doch größer waren als vordem. Der Maßstab fehlte, die Täuschung einer uns bekannten Welt, und in der unbekannten grenzenlosen wurden auch die Menschen fremd und tauchten in jene wesenlose Ferne unter, daraus allein wir die Gestalten der großen Dichtung in die Erscheinung bannen können. So wurde mit einfacheren Mitteln als sonst nicht nur ein Bühnenbild von zauberhaftem Reiz gegeben — die farbigen Gewänder standen herrlich im Licht vor diesem dunkelrotgoldenen Hintergrund, der alles mit seinem schweren Klang zusammenhielt — sondern auch der Anfang gemacht zu einer Darstellung des Tragischen, die der Dichtung dient und die sie auch den stumpfen Sinnen eindringlich macht, statt sie mit Plunderwerk zu stören.

Wird hierin fortgeschritten, so muß sich ganz von selbst der tragische Bühnenstil entwickeln. Denn diese Dekoration, die ganz im Großen wirkt, verträgt auch bei dem Darsteller die kleinen Lichter nicht: d. h. sie duldet nicht, daß er mit hundert Betonungen und Gefühlsnuancen, mit ewig zappelnden Handbewegungen die Dichtung Wort für Wort unterstreicht, statt maßvoll ihren großen Sinn zu geben. Sie wird ihn ganz von selber zur maßvollen Haltung in Wort und Geste gewöhnen.

„Im Anfang war das Wort"; dies sollte über jeder Bühne in großen Lettern stehen. Was soll denn wohl der Vers bei Shakespeare anders, als das Wort in einem ruhigen Gleichklang binden. Ich will nicht stöhnen, heulen, schreien, lachen, ich will die Dichtung hören, die Dichtung Wort für Wort. Wenns Shakespeare eilig hat, dann drängt er selber die Worte ins Ungeheuerste zusammen; da braucht kein Schauspieler die Sätze abzuschnurren wie eine kaputte Uhr. Es ist auch keine Arena mit affektierten Körperkünsten, wobei gelegentlich ein paar Worte vernehmlich ins Publikum geschleudert werden. Warum wirken beim Lesen die Dramen Shakespeares so ungeheuer? Weil da der Leser an das Gleichmaß seiner Worte gebunden bleibt, und jedes davon mit seinem Sinn und Klang genießt. Dies alles auf die Geste eines Körpers zu legen, der gleichsam im Maß der Verse schreitet und ihren Sinn in seiner Haltung trägt: das wäre die Schauspielkunst, die auch die Freunde der Dichtung wieder ins Theater brächte.

Nun ist damit im Düsseldorfer Schauspielhaus ein Anfang gemacht; mehr als ein solcher: so wundervoll steht diese Macbethszene in meiner Erinnerung, daß ich sie nicht vergesse, daß sie mir manchmal abends zwischen Traum und Wachen erscheint wie eins von jenen Bildern, die seltsam und herrlich aus den Tiefen geheimnisvoller Welten zu tauchen scheinen und nur Erinnerungen unserer schönsten Stunden sind. Ich weiß sehr wohl, es ist noch weit von einem solchen Bild zu einer Musterbühne; und dennoch muß ich nun dies Schauspielhaus so nennen. Es stand wohl nirgend trauriger um die Kunst, als im Theater; hier ist ein solcher Anfang schon eine Tat, davon nicht laut genug zu rühmen ist. An allen, die von der Bühne mehr erwarten, als Schauspielerkunst, ist es: die Tat zu stützen, damit die Resignierten, die ihre Klassiker liebten und darum nicht ins Theater gingen — es waren die besten Freunde der Dichtung darunter — Vertrauen zur Bühnenkunst gewinnen, damit wir statt der Zuschauer wieder lebendige Herzen ins Theater bringen, damit die Bühne wirklich der Spiegel in der Hand des Dichters werde, darin wir unser Abbild nicht, jedoch ein Weltbild schauen.

So haben wir am Rhein nun wieder den Anfang einer Musterbühne im Geiste Immermanns, einen Arbeitsplatz, wo sich die Bühnenkunst auch endlich dem großen Drang der Zeit einfügen will, Kunst wieder als den Ausdruck unseres tiefsten Wesens, nicht als ein Plunder- und Luxusding zu haben. So wird die Kunst zur Leidenschaft, das Düsseldorfer Schauspielhaus ist ihr verfallen; es soll nur mutig sein, sich hinzugeben, an Freunden wirds alsdann nicht fehlen.

W. Schäfer.

ELTERNGLÜCK.*

Von Albert Geiger.

Aus goldner Schale gießt der Mittag
den Segen auf das stille Feld.
Es blüht das Korn in weiter Runde.
So traut und heimlich ist die Stunde,
die unser Glück umschlossen hält.

Du gehst nach langen Schmerzenstagen
zum erstenmal an meiner Hand
die alten liebgewohnten Wege,
die schmalen und versteckten Stege
dahin ins sonnenfrohe Land.

Den Arm um deine schlanke Hüfte,
wie wandelt sichs so leicht, so gut!
Dein Auge strahlt, von Glück gefeuchtet,
dein liebes blasses Antlitz leuchtet
so stille unterm Schattenhut.

Nicht Wort, noch Kuß! In tiefstes Schweigen
hat unser Glückstraum uns versenkt.
Nur wenn ich leis mich an dich schmiege,
fühl ich, wie einer kleinen Wiege
daheim — daheim dein Herz gedenkt.

Dort schlummert unter leichten Schatten
mit offnem Mund der kleine Held . . .
Du blickst mich an so mild, so heiter.
Wir lächeln, und wir schreiten weiter,
und immer schöner wird die Welt.

* Aus den „Ausgewählten Gedichten". J. Bielefelds Verlag, Karlsruhe.

ALBERT GEIGER.

Der badische Dichter hat, wie an anderer Stelle dieses Heftes mitgeteilt wird, das ständige Referat über lyrische Bücher in den „Rheinlanden“ übernommen. Wiederholt konnten die „Rheinlande“ Proben seiner Dichtung bringen, zuletzt ein Kapitel aus seinem feinen „Roman Werners Jugend“. Unterdessen hat er im Verlag J. Bielefeld, Karlsruhe, eine Auswahl aus den vier einzelnen Büchern seiner Gedichte erscheinen lassen, vielleicht ein wenig früh und doch nicht unwillkommen bei dem Interesse, das nunmehr seine Dichtung findet. Ein Band von 140 Seiten, der ganz die goldige Milde badischen Landweins hat; nicht bestechend durch Leidenschaft und Feuer, doch still gewinnend durch eine behagliche Fülle, darin ein wenig Melancholie verborgen ist.

Auch ein neues Erzählungsbuch ist von ihm erschienen: „Die Legende von der Frau Welt“ (J. Bielefelds Verlag, Karlsruhe), darin das Motiv des armen Heinrich noch einmal aufgenommen wird, fast allzudicht überrankt durch einen lustigen Briefwechsel zwischen dem Kaplan Balduin Hasenpfeffer und Jöckel dem Narren, und besonders interessant durch den kühnen Schluß, womit eine sonst im Realen bleibende historische Erzählung in die Legende überspringt. Das Ganze nicht so innig wie „Roman Werner“, holzschnittartiger, mehr Bilder als Stimmungen gebend, doch frei von süßlicher Romantik.

Daß Albert Geiger nicht nur für das literarische Leben in Baden, sondern auch für die Beziehungen zur bildenden Kunst die treibende Kraft ist, hat in seinem „Jahrbuch der badischen Kunst“, dessen erste beiden Jahrgänge hier besprochen wurden, einen schönen Ausdruck gefunden. Schon der letzte Jahrgang war dem Andenken Emil Lugos gewidmet (durch eine eingehende Studie von Dr. J. A. Beringer und zahlreiche Abbildungen seiner Werke); nunmehr soll dieser Weg der Einzeldarstellung grundsätzlich beschritten und eine Reihe von badischen Monographien geschaffen werden, der man mit Vertrauen entgegensehen kann. Ein Sammelbuch badischer Lyrik unter dem Titel „Badische Dichter“ (ebenfalls J. Bielefelds Verlag, Karlsruhe) gibt eine ausgezeichnete Übersicht, welche dichterischen Geister im Lande Baden ehemals bis heute tätig waren. Die Auswahl ist mit Kenntnis und Geschmack gemacht, die für solche Aufgaben zwar unbedingt nötig aber leider selten sind.

So ist die Tätigkeit Albert Geigers die eines selbstsicheren Poeten und rastlos anregenden Mannes, der für die badische Kunst und Heimatpflege viel bedeutet. Wenn er als kritischer Verwalter unseres lyrischen Hausschatzes das Seinige tut, wird es auch das Unsrige sein.

S.

AUS ALT-MARBURG.

Unter diesem Titel hat die N. G. Elwertsche Verlags-Buchhandlung in Marburg ein Bändchen erscheinen lassen, das (zum Preise von 1 Mark) 30 Federzeichnungen von Otto Ubbelohde durch den räsonierenden Text eines alten kunstbegeisterten Marburger Herrn verbindet. Ein biederer Mann, der seinem Herzen über die „Zerstörung“ Marburgs reichlich Luft macht und einen gut geleiteten Blick für die alten Schönheiten hat, aber ein unbeholfener Schriftsteller ist. Seinetwegen würde ich das Büchlein kaum empfehlen. Er hat aber das Glück gehabt, daß Ubbelohde ihn mit derben raschen Zeichnungen begleitete, und daraus ist ein wahres Muster entstanden.

Ein Muster nämlich, wie man allerorten den üblichen „Führer“ gestalten könnte — wenn man einen Künstler derart zur Hand hätte. Nichts von den langweiligen Ansichten der landläufigen Sehenswürdigkeiten; ein Künstler bummelt durch die ihm lieben und vertrauten Straßen, und wo ihn irgendwo etwas Schönes verborgen lockt, hält er es fest; nicht als getreue Ansicht, sondern das Schöne darin mit raschen Federzügen niederschreibend. Schon mancherlei Versuche haben wir derart gehabt; keiner schien mir auch nur annähernd so gelungen wie dieser. Die Zeichnung vom Rathaus im Winter steht in diesem Heft als Beispiel, freilich in größerem Format, als im Kalender selbst. Marburg ist eine Sache, die uns Deutsche allesamt angeht; so findet das Büchlein auch wohl draußen die Käufer, die es reichlich verdient. Mehr aber wünsche ich ihm — wie schon gesagt — Nachahmung allerorten, wo man einen Künstler dazu findet.

S.

SEZESSION IN FRANKFURT?

Wenn ichs nicht anders wüßte, ich müßte nach meinen letzten zwei Besuchen im Frankfurter Kunstverein annehmen, daß dieses Institut nun rettungslos moderner Kunst anheimgefallen sei. Nachdem ich neulich schon die beiden Zimmer nach der Straße hin sehr artig aufgemacht und mit modernsten Schildereien der Else Luthmer pikant geziert sah, fand ich in diesen Tagen auch die beiden hinteren Säle durch ein Velarium zu flachen Räumen abgespannt, die Wände sanft getont und alle Bilder auf der Rampe dem Blick gerecht zur Schau gestellt. Wie wohl dergleichen tut, den Augen und den Bildern: das ist zu oft erprobt, als daß man anders noch ausstellen dürfte; nur kann es leider nicht immer mit dem Angebot der Künstlerware vereinigt werden. So kommt es meistens nur dazu, wenn eine Gruppe sich berechtigt glaubt, vom großen Markt abseits ihr eigenes Lager aufzuschlagen, wie hier der Frankfurt-Cronberger Künstlerbund der Jahresausstellung Frankfurter Künstler im Dezember fernbleibend im Januar seine eigene folgen ließ. Es ist wie meist der Bund derjenigen, die durch moderne Gesinnung mehr als durch Gemeinsamkeiten der Begabung aufeinander angewiesen sind. Man freut sich der Gesinnung, auch wenn man weiß, daß sie am ehesten sterben muß im künstlerischen Lebenskampf; und daß viel Dinge geschehen, bis aus dem Keller im Städel die Nazarener wieder zu Ehren und auch in solche schönen Zimmer gelangen. Und auch die Alten sollten nicht zürnen: ein jeder hatte seine Zeit, und wer sie nicht erlebte, dem kommt sie noch. Und bleiben? — Die grausamste Kritik ist die Zeit, ihr müssen wir alle Rede stehn; und ob sie uns zum Plunder wirft: wir taten, was wir vermochten. So will ich sagen, was ich nicht vergessen habe: das allzugrüne doch fein bewegte Kind von Kowarzik auf einer Schildkröte, den großen Kerl von Gudden vor seinem Schatten an der Wand, eine tieftonige Landschaftsstudie von Hoffmann und ein Stückchen Waldwiese von Oppenheimer, an einen Großen in Frankfurt erinnernd.

S.

UNSERE MUSIKBEILAGE.

Als ich vor nunmehr acht Jahren Fritz Koegel kennen lernte, es war in der Abendgesellschaft einer nicht unbekannten Berliner Dame, spielte und sang dort Otto Nodnagel Lieder eines mir damals noch unbekannten Komponisten namens Arnold Mendelssohn, an denen mir zunächst die Wahl der Texte (aus Shakespeare und aus der Bibel) merkwürdig war, sodann aber auch die Vertonung durch ihre innerliche Haltung unvergeßlich wurde. So blieb dieser Abend eine meiner Erinnerungen, und als ich jetzt nach dem Tod von Dr. Gustav Kühl einen neuen Besorger unseres musikalischen Teiles suchen mußte, war es diese Erinnerung, die mir Mut machte, Arnold Mendelssohn darum zu bitten, obwohl ich unterdessen den Umfang seiner Tätigkeit in Darmstadt kennen lernte und es kaum verantworten konnte, ihm auch noch dies aufzubürden. Also eigentlich unerwartet hat Arnold Mendelssohn meiner Bitte entsprochen, und so kann ich zu meiner größten Freude die ständige Mitarbeit des verdienstvollen Mannes und feinen Künstlers unsern Lesern anzeigen. Schon einmal durften die „Rheinlande“ ein Lied von ihm bringen; heute hat er meiner Bitte, selber die erste Musikbeilage der neuen Einrichtung besorgen zu dürfen, und zwar mit einem Arnold Mendelssohn, durch Überlassung der noch ungedruckten Vaterunser-Komposition in überaus gütiger Weise entsprochen, wie ich hoffe und wohl sicher bin, allen musikalischen Lesern zur Freude.

S.

Herausgeber W. Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H., Druck A. Bagel, Düsseldorf.

Karl Seibels:
Schafherde.

CARL SEIBELS (1844—77).

Ein Essai soll dies sein; keine wissenschaftliche „Rettung"; nicht einmal eine „Entdeckung". Letztere liegt vor diesen Zeilen, und jene sei den künftigen zünftigen Kunsthistorikern überlassen: sie mögen, wenn zeitgenössische Werte längst wieder vergangen sind, das Ihre besorgen.

Uns liegt hier ob, von einem Künstler zu reden, der zu denen gehört, die früh, allzufrüh, fertig sind mit Lernen und Leben; der wenig, eigentlich nur von wenigen Freunden, beachtet geblieben ist; und der doch, wenn man heute sein Werk übersieht, uns so merkwürdig modern erscheint, modern, obwohl er seit drei Dezennien tot ist. Gerade weil er uns Heutigen noch etwas zu sagen hat, lohnt es, sich mit ihm zu beschäftigen. In zweiter Linie erst käme die Pietät; in letzter, allerletzter, die Wissenschaft.

Darum haben hier vornehmlich die Werke des Künstlers zu sprechen.* Jedoch ist immerhin auch sein Leben — das, wofern man nur auf äußere Geschehnisse sieht, mit wenigen Strichen charakterisiert wäre — nicht so ganz unwesentlich, indem es nämlich vielfach den Werken Erklärung und Folie gibt; und es entbehrt, rein menschlich angesehen, nicht der Tragik.**

Carl Seibels wurde 1844 zu Köln geboren, im selben Jahre also und in der selben Stadt wie Leibl, dessen robustere Natur freilich — um ganz abzusehen von der größeren, universaleren Kunst — fast ein Vierteljahrhundert länger aushielt, als die des armen, von Kindheit an brustkranken Landsmanns. Der Vater Seibels verzog später nach Düsseldorf, und hier wurde Carl, nachdem er zuerst als Kaufmannslehrling, dann zwei Jahre als Walzengraveur tätig gewesen war, Schüler der Kunstakademie, und speziell Oswald Achenbachs. Um hier einen Augenblick zu verweilen, so sei erinnert an einige ungefähr gleichaltrige Mitschüler unseres Seibels: es waren Gregor von Bochmann, Theodor Hagen, Robert Meyerheim, Lutteroth, Georg Anton Rasmussen und der Berliner Hertz. Welch verschiedene Wege sind sie gegangen! Es sagt viel für Achenbach und seine Lehrbefähigung — die bei einem Schulhalter wohl zu scheiden ist von künstlerischer Potenz —, daß er alle diese so verschiedenen Individualitäten ruhig sich hat ausreifen lassen, und so auch Seibels, den früh Fertigen, nicht störte und ablenkte. Außerordentlich schnell muß dieser wohl gelernt haben: nach sechs Wochen schon ist er in die Malklasse gekommen, wozu Andere ein Jahr brauchten. Und schon damals hielt er sich mit klammernden Organen an unser Aller größte Lehrmeisterin, d. h. er studierte, eigene Wege gehend, mit Vorliebe und Bewußtheit immer und immer wieder vor der Natur, erfüllte mit ihrer Schönheit sein Auge. Bis 1867 dauerten die Lehrjahre; damals stellte er, auf Betreiben seines Professors (eben O. Achenbachs), ein Bild bei Schulte aus, das am Tage darauf schon verkauft wurde. Und dann bezog er ein eigenes Atelier in Düsseldorf und tat sich bald darauf zusammen mit seinem Kölner Landsmann Rainer Dahlen (1836—74). Auch war er noch im selben Jahre mit Th. Hagen vorübergehend in Paris, sah dort zuerst die klassischen Gemälde der Fontainebleauer Schule; und dieser Aufenthalt ist sicher von starkem Einfluß gewesen — man denkt vor Seibels' Bildern alsbald an Troyon —; mehr noch war es freilich der nachmals (1871) folgende in Holland. Seine (oder auch seiner Familie) Verhältnisse, ursprünglich bescheiden, hatten sich inzwischen wesentlich verbessert: er verkaufte seine Bilder häufig von der Staffelei weg, war in der Lage, ein Haus (an der Immermannstraße) zu erwerben, und hat fortan unter äußerem Mangel nicht mehr zu leiden gehabt.

In Holland gelang ihm, was der Dichter den großen Wurf nennt: er fand die Geliebte und fand den Freund. Und dieser — es war Mauve — sollte von günstigstem Einfluß auf seine spätere Kunst werden. Aber gleichzeitig auch setzt die Tragik seines Lebens ein: seiner Gesundheit wurde das Klima, unter dem doch seine Kunst die schönsten Blüten trieb, zum Verhängnis. Er flüchtete nach dem Süden, dort Heilung zu suchen; immer wieder zog es ihn zurück zu dem Lande, in dem seiner Kunst Wurzeln staken; aber immer wieder mußte er seiner Gesundheit wegen nach Italien. Doch das Leiden in seiner Brust war unheilbar; und so zerrann ihm sein Leben und Lieben und

* In öffentlichen Galerien befinden sich Werke: in Köln (und zwar hat man hier Qualität und Meriten schon verhältnismässig früh erkannt; die Erwerbungen datieren von 1900 und 1901), ferner in Hamburg und neuerdings in Elberfeld.

** Die folgenden biographischen Daten verdanke ich zumeist der Güte des Herrn Prof. v. Bochmann; schätzenswerte Beiträge auch Prof. Th. Hagen-Weimar und dem in Berlin lebenden Bruder des Künstlers, Wilhelm Seibels.

Schaffen. Auf Capri, im Jahre 1877, starb er den bitteren Tod.

Die Freunde, die Seibels liebenswürdigen Charakter und heiter offenes Naturell rühmen, sie mögen wehmütig den allzufrühen Heimgang des Mannes beklagen, der, obwohl er nur ein Alter von 33 Jahren erreichte, doch so merkwürdig reife und meisterliche Werke schuf: uns ziemt es, gelassen zu sein und zuzusehen, welchen Platz in der Entwickelung der modernen Malerei, der unsrigen, diese Werke beanspruchen dürfen, was sie uns Heutigen noch sind und an künstlerischen und seelischen Werten vermitteln können.

Carl Seibels: Studie. (Bes.: Sanitätsrat Sträter, Düsseldorf.)

Es sind, rein thematisch angesehen, fast ausschließlich einfache Flachlandschaften mit Tierstaffage, nichts weiter. Aber wer etwas, ich möchte sagen, Ruhe der Seele und etwas Feinfühligkeit des Auges mitbringt, sieht mehr in diesen kleinen Naturausschnitten, als nur die Simplizität heimischer Bäume und Wiesen; ebenso wie der Helläugige noch einiges mehr sieht am Rindvieh, als Fell und Filet. — Es wäre interessant, die künstlerische Darstellung und Würdigung des Rindes zu verfolgen: von Potter und Berghem ab bis zu Troyon und unserm herrlichen Weishaupt, und zu Burnier und Zügel und Vinnen und manchem andern. Auch des Böcklinfreundes Koller wäre zu gedenken, des früheren, der sehr gut malte und noch nicht seinen Ehrgeiz darein setzte, daß jeder Senn („jeder, der eppes davon verstaht") auf den Bildern gleich erkennen könne: 's isch e Kuh vom Zürisee, nüt von Bern un nüt vom Appezellerland. — Was für ein schönes Tier das Rind ist, das wissen ja die meisten Menschen, zumal Großstädter, gar nicht; sie kennens nur als Schmeichelnamen, und bestenfalls als farbige Flecken auf grünen Wiesen, die man vom Eisenbahnfenster aus ansieht; und sonst eben als wichtigen Bestandteil der Magenkultur. Wie schön aber, schön im ästhetischen Sinne, die Kuh ist in der breiten Horizontale des mächtigen Körpers, wieviel Farbe, mannigfach variierte Farbe, in ihrem Fell steckt, das darzustellen hat zahlreiche Künstler, zumal des 19. Jahrhunderts, immer wieder gereizt. Und wieviel in sich sichere, beruhigende Ruhe in diesem großen, durchaus nicht nur blöden, Auge liegt, das sah auch Homer, der die schöne, stolze Königin seines Olymps die „kuhäugige" nennt; oder in unseren Tagen Emanuel von Bodman, der einmal von „stummen Mutteraugen" gesprochen hat.

Und auch Seibels hat diese Schönheit gesehen. Seine Sinne, die des ganz malerisch empfindenden Künstlers, müssen geschwelgt haben in der feinen Nachempfindung des weichen Fells mit den großen Farbflächen, mit dem tiefen tonigen Schwarz oder dem leuchtenden satten Braunrot auf Weiß. Seine Studien vermögen zuweilen so überzeugend die Illusion des Vließigen zu erzeugen, daß man glaubt, hineingreifen zu können in so ein Fell — welche Illusion, wofern sie nicht Selbstzweck ist und höchstes Genügen, noch nicht an die berühmten Trauben des Apelles zu erinnern braucht. Glaubhaft ist in diesen technisch vollendeten Studien mit weichem, relativ breitem Pinselstrich, ohne alle Pimpelei, das Materielle mit den Mitteln der Malerei wiedergegeben, das Fell nicht nur, überhaupt die Haut, und zwar besonders an den Falten, oder etwa eine Wamme, ein Euter und dergleichen; mit feinster malerischer Delikatesse die Materie, möchte man sagen, entmaterialisiert. In anderen Blättern zeigt der Künstler, daß man auch von einem Hammel mehr verlangen kann, als nur Fleisch und Wolle — nämlich ästhetische Augenweide. Die hier wiedergegebenen Studien sind in Öl auf Papier gemalt; selbst in der Reproduktion bemerkt man die außerordentlich subtile Malerei der gegen Hell gesetzten zarten Konturen.

Die Vegetation, wenigstens die in einiger Entfernung stehenden Bäume und Sträucher, sieht der Künstler

Carl Seibels: Studie. (Besitzer: Sanitätsrat Sträter, Düsseldorf.)

Carl Seibels: Studie.
(Besitzer: Buchbindermeister Müller, Düsseldorf.)

Carl Seibels: Studie.
(Besitzer: Buchbindermeister Müller, Düsseldorf.)

Carl Seibels: Studie.
(Besitzer: Buchbindermeister Müller, Düsseldorf.)

(d. h. der gereifte, nicht der frühere, die, wie wir sehen werden, zu scheiden sind) großzügig, in geschlossenen Gruppen — nicht etwa, wie mancher sogenannte Moderne, in Klumpen und Wänden — und es ist entzückend, wie er, der Zweige und Gräser des Vordergrundes so liebevoll durchbildet, anderseits einzelne gegen den Himmel stehende, fernere Zweige und Blätter, die zart und zitternd in der Luft zu schwimmen scheinen, ganz flockig malt, impressionistisch möchte man sagen, gleichsam hingehaucht.* —

Daß Seibels nicht unter flotter Malerei eine ungenügende Zeichnung versteckt — wir mußtens bei manchem Modernen erleben — das lehrt uns eine große Zahl erhaltener Studien. In den Skizzenbüchern sieht man Bäume und Baumdetails aller Art, dann Tiere, immer wieder und in unendlich verschiedenen Ansichten; endlich auch menschliche Figuren. Und nun bemerkt man auch, wo in den gemalten Tieren, abgesehen von der Malerei, die sichere Zeichnung steckt, wie organisch über dem Knochengerüst die Muskulatur liegt und eben das bewunderungswürdig gemalte Fell. Man sieht anderseits die malerische Auffassung auch in diesen Kreide- und Bleistiftzeichnungen. In den späteren, den gegen Ende seines Lebens in Italien entstandenen, scheint er schärfer und mehr Nur-Zeichner geworden zu sein. In eben die Zeit gehören auch größtenteils die Figurenstudien: er malte damals Architekturbilder mit Figuren, und es stimmt wehmütig, wenn man denken muß, das habe ihm nicht gelegen, könne ihm nicht gelegen haben: er war eben zu sehr an die weiche Atmosphäre des nordischen Tieflands gewohnt, um als Maler die durchsichtige klare Luft des Südens und seine präzisen Formen lieben zu können, die Luft, die er doch um seiner kranken Brust willen nötig hatte. —

So viel von den Einzelheiten, malerischen und zeichnerischen. Und nun der Gesamteindruck. Überblickt man die vollendeten Gemälde des auf der Höhe seiner Kunst und seines Könnens stehenden Seibels — ihre Zahl kann, wie die Umstände lagen, trotz aller Produktivität des Künstlers, keine ungeheure sein; viele sind auch schon früh nach Amerika gegangen —, so sieht man Eins, was Allen gemeinsam ist, und dies ist wohl das, was man als das spezifisch Moderne in Anspruch nehmen darf. Eine der hauptsächlichsten und einflußreichsten Errungenschaften der Malerei des 19. Jahrhunderts, vielleicht die an sich bedeutendste, ist die Fähigkeit, die den jeweiligen Naturausschnitt einhüllende Luft zu sehen und malen zu können. Die Luft, durch deren alles, auch die Lichtheit und Färbung der Schatten, bestimmende Einwirkung das Ganze des, wenn auch noch so diffusen und bunten, Naturbildes zusammengehalten und zu harmonischer Einheit verbunden wird. — Und noch etwas wäre zu preisen, das jenes eigentlich schon implicite mitbesagt: die Naturnähe des modernen Künstlers, speziell Landschafters. Sie tönt vernehmlich auch aus Seibels' Bildern, die, fern allem Ölfarben- und Ateliergeruch, die frische Luft der schönen freien Natur atmen. Es sind die heimischen, niederrheinischen und holländischen Gegenden, die er malt; und nur vereinzelt — auf seinen Reisen zwischen Nord und Süd entstanden —

* Eine grössere Zahl Landschaftsskizzen, zumeist aus der früheren Zeit, besitzt Herr Buchbindermeister Müller in Düsseldorf.

Carl Seibels: Studie.
(Besitzer: Buchbindermeister Müller, Düsseldorf.)

Carl Seibels: Auf der Weide.
(Besitzer: Wallraf-Richartz-Museum, Köln.)

Carl Seibels: Landschaft.
(Besitzer: Frau Wwe. Karl Lasch, Düsseldorf.)

Carl Seibels: Schafherde. (Besitzer: Professor Gregor von Bochmann, Düsseldorf.)

findet sich mal eine Schweizerlandschaft (wie die bei Peter Janssen). — So gehört Seibels zu uns. So wurde er ein moderner Mensch und Künstler, er, der seit 30 Jahren tot ist. Wohlgemerkt, er hat nicht von draußen, irgendwoher, fremdes Streben und Können importiert; sondern er ist mit sicherem und freiem Auge vor die Natur hingetreten, und er hat teil an den neuzeitlichen Eroberungen jener Künstler, die der Natur selber dienten, aber freilich dienend sie bezwangen, und die mithalfen, ihr wieder ein Geheimnis — es war das der zartesten Licht- und Lufterscheinungen — abzulauschen.

Nun lassen sich, scheint mir, unter den Seibelsschen Gemälden ohne alle Gewaltsamkeit und Pedanterie zwei, übrigens nicht einmal allzu streng geschiedene, und vielfach ineinander übergehende Gruppen unterscheiden. Die erste — es ist eine richtige „Kabinettmalerei" — wäre charakterisiert durch eine mehr spitze und zaghafte, bisweilen fast kleinliche Pinselführung, die auch aus den hier gegebenen Abbildungen ersichtlich wird: also z. B. aus dem einen Bilde des Kölner Museums (mit der pimpelig gemalten jungen Buchenwaldung im Hintergrunde). Auch das schöne Bild der Hamburger Kunsthalle („Frühlingsmorgen auf dem Lande"), das einzige, das Seibels auf der Jahrhundert-Ausstellung vertrat, gehört hierher. Die zweite Gruppe, etwa von 1867 ab, ist die malerisch reifere, ja vollkommene; sie ist vertreten z. B. durch die Professor v. Bochmann gehörige Schafherde und, wohl am prachtvollsten, durch die „Schwarze Kuh".* Die übrigen, in diesen Heften teils schon früher, teils bei dieser Gelegenheit wiedergegebenen Bilder gliedern sich zum Teil jenen erstgenannten dreien an, zum größeren der zweiten Gruppe, deren beide Hauptstücke vorigen Sommer im „Deutschen Saal" der Kölner Ausstellung zu sehen waren. Ihnen allen ist gleicherweise eigen, was oben von der Seibelsschen Kunst gerühmt ward: außer der glücklichen Verbindung von Landschaft und Tier, außer der sicheren Abwägung der Massen und der erstaunlichen Tiefe des Luftraums namentlich diese wunderbare Einheit des Tons, die nur das malerisch empfindende Auge fühlt, das dann freilich ihren Mangel gleich als Härte empfindet, indem ihm die ungebrochenen Lokalfarben hart und bunt erscheinen müssen. — Seibels liebt das abgeblendete Sonnenlicht am meisten, den gleichmäßig bedeckten, von dünnen Wolkenschichten umlagerten Himmel, durch dessen Bewölkung hie und da wohl in Streifen ein süßes Blau schwach hindurchschimmert. Und mit diesem Luftton ist die zarte, lyrische (nie jedoch sentimentale) Stimmung dieser Bilder gegeben, in denen alles Ruhe atmet, die Landschaft sowohl wie die Tiere, die die

* Bei G. Küpper in Düsseldorf.

Carl Seibels: Schafherde im Walde.
(Besitzer: Frau Geh. Kommerzienrat Gust. Poensgen.)

Carl Seibels: Auf der Weide.
(Besitzer: Städt. Museum, Elberfeld.)

Carl Seibels: Studie.
(Besitzer: Der Bruder des Künstlers, Herr Wilhelm Seibels, in Berlin.)

behaglichsten und die friedlichsten sind von allen.

Noch ein paar vereinzelte Bemerkungen zu einigen der in diesem Heft wiedergegebenen Bilder mögen hier Platz finden. — Ohne forcierte Suche nach Entlehnungen, Einflüssen und Einwirkungen spürt man in der „Schwarzen Kuh" die Nähe Mauves, und man denkt über diesen weg auch an Courbet und sein totes Reh, neben dem diese Kuh sich hält. — Und noch einmal sei der Name eines Franzosen genannt: der Duprés. Keinerlei Beeinflussung oder Wechselwirkung liegt in diesem Falle vor; aber in dem Bilde, das Herr Sträter besitzt, hat Seibels eine ganz verwandte, zwar einer etwas früheren Stunde angehörende, aber ähnlich starke und innige Stimmung ausgedrückt, wie der Romane in seinem wundervollen „soir". — Auf dem bereits genannten Bochmannschen Bilde ist die Komposition leichter und freier als auf dem ähnlichen, gleichfalls in Düsseldorfer Privatbesitz* befindlichen: so gedrängt, wie hier, ruhen und weiden Schafe nicht auf dem Plan, so gehen sie wohl auf schmaler Landstraße und so drängen sie in die Stalltür. — Auf dem zweiten (reiferen) Bilde, das das Kölner Museum von Seibels besitzt, einer saftig gemalten Landschaft mit Wiesen und Wasserläufen, beachte man — und sehe ihn einen Augenblick allein an — den im Hintergrund stehenden Stier, der in dunkler Silhouette prachtvoll gegen die, hier besonders helle, Luft gesetzt ist und, möchte man sagen, eine bei aller räumlichen Kleinheit monumentale Wirkung erreicht.

Dies und mehr ists, was man, zu Freude und Nutzen, aus den alten neuen Bildern von Carl Seibels ersehen kann, was Achtung heischt auch bei den Heutigen. Mit zärtlicher Seele liebte dieser Künstler die Natur, und er hat, was er mit fein empfindendem Auge sah, mit den Mitteln seiner Kunst darzustellen vermocht. Wider Gebühr vergaß ihn die Zeit, ihn und sein kurzes, leidvolles, unausgelebtes Erdewallen, das doch hundertfältig aufgewogen ward durch ein zwar begrenztes, doch auf seinem Gebiete meisterliches Künstlertum.

Arnold Fortlage.

Carl Seibels: Landschaft mit Kühen.
(Besitzer: Sanitätsrat Dr. Sträter, Düsseldorf.)

Nachschrift der Redaktion: Nachdem diese Arbeit schon abgeschlossen war, erhielten wir durch die Bemühungen des Verfassers noch einige Photographien nach Bildern im Besitz seines Bruders zu Berlin. Hierunter das wundervolle Blatt, das unsern Lesern als Kunstbeilage zukommt, zweifellos das schönste seiner Bilder unter den bekannten. Der Vollständigkeit wegen sind die beiden Bilder „Schwarze Kuh" aus dem Oktoberheft 1906 (im Deutschen Saal der Kölner Ausstellung) und „Schafherde im Walde" aus dem Novemberheft 1906 (in der Ausstellung aus Düsseldorfer Privatbesitz, Kunsthalle Düsseldorf) noch einmal hier abgedruckt.

* Bei Frau G. Poensgen in Düsseldorf.

Carl Seibels: Schwarze Kuh.
(Besitzer: Gustav Küpper, Düsseldorf.)

Carl Seibels: Frühlingsmorgen auf dem Lande.
(Bes.: Kunsthalle Hamburg. — Photogr. F. Bruckmann, A. G., München.)

VOM SCHWARZWALDHAUS.

Wenn auch die nachstehenden Abbildungen von Bauernhäusern aus dem Schwarzwald, die wir der Freundlichkeit des Malers Julius Müller in Gengenbach verdanken, besonders anmutig sind, läge kaum noch eine Notwendigkeit vor, sie in den „Rheinlanden" zu bringen, nachdem das Schwarzwaldhaus oft und eingehende Darstellung fand. Ich möchte nur angesichts dieser einschmeichelnden Bilder fragen: woher kommt die Bewunderung solcher einfachen Bauernhäuser, die den gebildeten Reisenden wie den Naiven gleicherweise befällt, worin liegt ihre sichere künstlerische Wirkung, und läßt sich nicht daraus ein Vorbild herleiten für unsern Hausbau überhaupt?

Der stärkste Eindruck ist fraglos der farbige; der weiße Verputz des Fundamentes, das braunrot leuchtende Holz der Wände, die weißen Schiebefensterchen und das graugelbe Strohdach meist wundergrün bemost: dies ist ein Farbenklang, ungekünstelt und stark, so daß die Häuser auf den grünen Matten vor den dunklen Tannenwäldern mit den braunrot leuchtenden Stämmen daliegen wie gewachsen, nicht hingebaut. Die Farben der Landschaft in starken Flecken sinnvoll betont und verstärkt, wie gutgewählte Schmuckstücke auf einem feinen Tuch. Oder wie helle Sonnenflecke auf schattigen Wiesen; und dieses Helle, fast Bunte und doch ganz zur Landschaft Passende in seiner Farbigkeit ist es wohl zumeist, was das Auge des Fremden gefangen nimmt und diese Häuser mit einem poetischen Hauch umspinnt, den sie inwendig als Behausungen für Vieh und viehhaltende Menschen nicht immer haben können.

Darin läge ja nun schon ein Vorbild, dessen Gegenbild man z. B. am Mittelrhein leider zu oft wahrnehmen muß, wo in den starken Schieferklang dieser schönen Flußlandschaft rücksichtslos mit roten Dächern hineingebaut wird. Aber wichtiger sind konstruktive Eigentümlichkeiten, die allerdings in besonderen Zwecken beruhen und nicht ohne weiteres zu übertragen sind: in erster Linie das Dach. Das Haus des Schwarzwälder Bauers ist Wohnung, Stall, Scheune, Schuppen zugleich, alles unter einem großen Zeltdach aus Stroh oder Schindeln vereinigt. Dieses Dach und seine großen ruhigen Flächen machen seine stilistische Eigentümlichkeit aus, die auch ohne die besprochenen farbigen Reize dieses ländlich einfache Bauwerk so künstlerisch vollendet erscheinen lassen. Unsere Architektur hat erst wieder an englischen Bauten lernen müssen, daß ein gutes Dach mehr für die Wirkung eines Hauses bedeutet als die schönste Fassade; weil es für das Gefühl der Behausung das wichtigste Element ist, ein „Dach überm Kopf" zu haben, wie die sprichwörtliche Redensart sagt, wird

ein Haus ohne stark und gut ausgebildetes Dach wenigstens für unser nordisches Gefühl stets etwas Kahles und Notdürftiges behalten. Gewiß steckt in den guten englischen Bauten noch mancherlei anderes, an Verteilung usw., was unsern im allgemeinen voraus ist: die Behaglichkeit ihres Anblicks rührt zunächst vom großen glatten Dach und von den starken Kaminen her; ein Schirm gegen Regen und Schnee und ein Feuerherd gegen die Kälte; Besseres vermag uns das Haus nicht zu geben.

So läßt sich das riesige Zeltdach des Schwarzwaldhauses gewiß nicht auf bürgerliche Bauten übertragen, die keinen Kornspeicher brauchen; wohl aber kann es uns aufs gründlichste predigen, über den schön gezeichneten Wänden die Hauptsache, den Abschluß gegen den regnenden Himmel nicht gering zu schätzen. Fast ebenso stark aber spricht beim Schwarzwaldhaus die günstige Ausbildung der Geschosse: unten das gemauerte und geweißte Fundament, breit darauf gelagert das Wohngeschoß mit breiten, nicht mit schmalen und hohen Fenstern, und — wenn mehrere Geschosse da sind — das obere meist durch eine lang hinlaufende Galerie kräftig ausgesprochen. Keinerlei Betonung der Senkrechten, nichts von tragenden Säulen, nur Geschosse, die aufeinander gesetzt sind gleich

Schwarzwaldhäuser.

Schwarzwaldhäuser.

großen Schachteln. Gewiß spricht hier in erster Linie das Material: das Holz; aber wenn wir dann wieder den Blick auf das moderne Vorbild, das englische Landhaus werfen, sehen wir mit Vergnügen sowohl die niedrigen nebeneinander aufgereihten Fenster wie die niedrigen aufeinander gesetzten Geschosse trotz dem verschiedenen Material gleich stark betont.

Ob sich das Schwarzwaldhaus gegen die modernen Bauvorschriften behaupten wird, ist vorläufig eine Vernunftsfrage der Baubehörden. Hier sollte nur kurz auf seine Vorbildlichkeit als Hausbau hingewiesen werden; nicht weil man es irgendwie nachmachen könnte, sondern weil es in mancher Beziehung ein Beispiel ist für elementare Einsichten. S.

KUNSTGEWERBLICHE ARBEITEN VON ANNA STEUER.

Die Stuttgarter Lehr- und Versuchswerkstätten nehmen im Bereich des modernen Kunstgewerbes eine respektable Stellung ein. Die Künstler, die hier als Lehrer wirken, tragen Namen von bestem Klang, und jeder Name bedeutet eine eigenartige Physiognomie, einen ausgeprägten Charakter. Wenn die älteren kunstgewerblichen Firmen Stuttgarts den „Werkstätten“ mißtrauisch und feindlich gegenüberstehen, so ist das ein Zeichen weder von großem Sinn noch weitem Blick. Beide Teile werden durch diese unerquickliche Spannung geschädigt, aber die Leute der Werkstätten dürfen sich wenigstens moralisch damit trösten, daß im übrigen Deutschland, wo immer sie öffentlich hervortreten, sie Beachtung und Anerkennung erworben haben, und daß es ihnen in Stuttgart selbst gelungen ist, einen Mittelpunkt zu schaffen, an dem strebsame, lernbegierige Jugend von beiden Seiten, vom Handwerk und von der Kunst kommend, sich zusammenfindet. Aber auch Solche, die über die Lehrjahre schon hinaus sind, haben an den Werkstätten, die ja nicht nur der Lehre, sondern auch dem Versuch dienen, einen guten Rückhalt. Zu diesen gehört die Künstlerin, von der wir hier einige Arbeiten im Bild vorführen: Anna Steuer. Auch sie hat, wie so viele ihrer Berufsgenossen und -genossinnen, den Weg von der Kunst zum Kunstgewerbe zurückgelegt. Als Malerin verbrachte sie ihre Studienzeit auf der Breslauer Kunstschule, dann in München. Hier wandte sie sich zur angewandten Kunst und fand eine ausgezeichnete Lehrerin, ein bedeutendes Vorbild in Frau Marg. v. Brauchitsch, deren hervorragende Leistungen ja allgemein bekannt sind. Besonders in Kurbelstickerei und Applikationsarbeit hat Frau von Brauchitsch Vortreffliches geschaffen, und auch Anna Steuer entfaltet auf diesem Gebiet ihre Haupttätigkeit. Die hierher gehörigen Arbeiten: Kissen, Tischläufer und dergl., zeugen von feinem, ausgebildetem Farbensinn, von richtigem Verständnis für den besonderen Reiz des jeweils gewählten Materials und von selbständiger Erfindungsgabe im Ornament. Für sie — wie überhaupt für unbefangen produzierende Schmuckkünstler — existiert das doktrinäre beengende Dilemma: Entweder „floral“ oder „linear“ nicht; wie Material, Farbe, Intention es eben mit sich bringen, gestaltet sich die aus der Formwelt der Flora (oder auch der Meerfauna) entnommene Anregung zur Arabeske, die entweder dem Naturvorbild noch so nahe steht, wie dies bei der Übertragung ins Flächenhafte möglich ist, oder ganz ins rein Lineare umgewandelt erscheint. Die selben Grundzüge, die ja überhaupt für unser neues Kunstgewerbe bezeichnend sind, finden sich auch in den Metallarbeiten der Künstlerin, teils größeren Gegenständen in getriebenem Kupfer oder Messing, oder Einlegearbeiten u. dergl., teils zierlichen Schmucksachen, wie Ketten mit Anhängern, Broschen,

Ringen, Hut- und Vorsteckknadeln. Nicht die Kostbarkeit des Materials gibt diesen kleinen Sachen ihren Reiz, sondern die feine Auswahl und Zusammenstellung von Metall und Stein, besonders aber das anmutige freie Spiel der Linien und Formen, das doch niemals unruhig und grotesk wirkt. Von dieser formalen Schönheit wenigstens vermögen die Schwarzweiß-Reproduktionen ein Bild zu geben, die ja leider der Farbe gegenüber fast ganz versagen. K.

ADOLF SCHINNERER.

Die beiden Radierungen, deren Abbildungen diesem Heft beigegeben sind, kommen aus der Werkstatt eines Künstlers, den man wohl zu den „starken Talenten" zählen muß; auch in dem Sinn, daß bislang nicht gerade die Gunst des Publikums vielmehr ein gewagter Optimismus ihn bestärkte, Platte auf Platte radierend ein Werk zu schaffen, dessen Umfang allein schon eine eigensinnige Energie vermuten läßt. Als geborener Franke in Karlsruhe studierend mag er dort im Anschluß an den Künstlerbund und seine Künstlerdruckerei Anregung und Ermutigung gefunden haben, seinem Hang zur Graphik mehr nachzugehen als der Bildermalerei; jedenfalls hat er heute, immerhin noch ein Lernender mit 31 Jahren, neben vier Mappenwerken eine Fülle von Einzelblättern radiert, in denen Figürliches, Phantastisches und Landschaft sich mischend eine unbändige Lust am Graben und Ätzen verraten, die jener Anregung im Grunde nicht bedurfte.

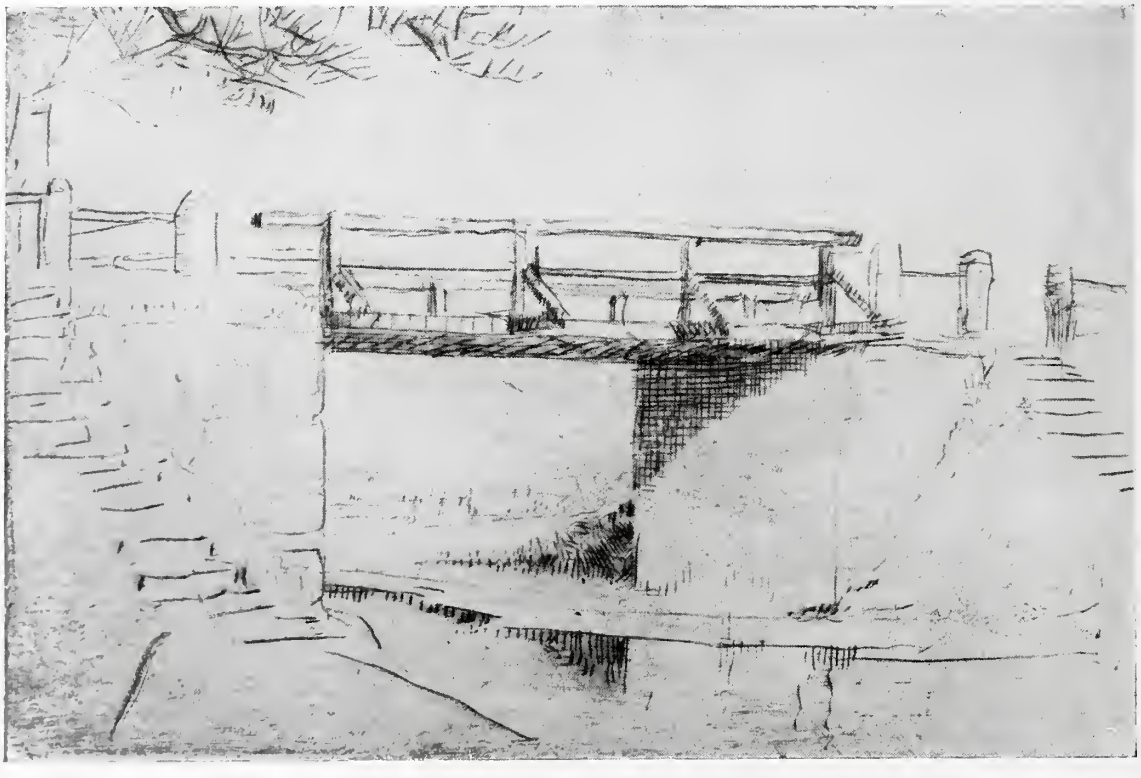
Von den Mappen steht die erste (Simson) noch im Einfluß der Rembrandtschen Welt: aus starken Helligkeiten in tiefes Dunkel hinein lichtend, gibt sie Blätter von dekorativer

Wirkung, ohne jene hellseherische Sicherheit der Rembrandtschen Zeichnung. Doch schon hier steht der unbekümmerten Behandlung des Figürlichen eine sorgfältige überaus studierte und gefühlte Darstellung der Landschaft entgegen, die trotz Simson ihren fränkischen Charakter nicht verleugnet. Und mit der raschen Behandlung des Figürlichen versöhnt eine groteske Phantasie, die z. B. aus dem Simson selbst so etwas wie einen germanischen Waldmenschen macht mit kleinen dummen Augen und tapsigen Gliedern. In den „Spielereien mit der Schneidnadel“ (1904) kommt die Lust an der Technik hinzu und treibt die Phantasie zu den übermütigsten Scherzen, bis in den „Zeichnungen eines Verliebten“ der eigentliche Schinnerer beginnt: ein fröhlicher verträumter Einsiedler da oben im fränkischen Dorf, dem so durch seine Feldwege und Wälder streichend die sonderbarsten Dinge, fast Allegorien, einfallen, daran er abends und nachts — durch keine Geselligkeit, Theater oder Konzert gestört — treu und beharrlich radieren kann, bis dann so feine Dinge herauskommen wie das letzte Blatt: wo ein Liebespaar im bekränzten Kahn, vorn rittlings Amor als nackter Bengel, hinten der Tod als müder Wanderer, hinausfährt, nicht auf das Meer, sondern auf einen von fröhlichen Bergen umsäumten See.

Diese Mappe ist Hans Thoma gewidmet, im Titelblatt und einigen andern ist seines Wesens noch manche Spur. Ganz frei ist die letzte Mappe: „Die Reise des jungen Tobias“. Dies sind keine „Spielereien“ mehr, dies ist eine tapfere und bewußte Kunst, die in allem Technischen Meister sich doch ihre naive Lust und Ursprünglichkeit bewahrt hat. Keine Illustration zum Bibeltext, sondern anknüpfend an ihn die Freude eines jungen Menschen, der die Herrlichkeiten der Welt und des jungen Lebens in zarten schönen Blättern sich von der Seele schrieb. Es sind wenige Dinge in Deutschland radiert worden von dieser Selbstverständlichkeit; nicht die monumentale Kraft Boehles und nicht der geschmackvolle Geist Klingers: aber eine seltene naive Fröhlichkeit und deutsche Zartheit. Unser beigegebenes Blatt, wo die Wagenzüge des mit reichem Heiratsgut heimkehrenden Tobias durch ein sanft gewelltes Land hinziehen, gibt ganz die zarte Fröhlichkeit dieser Kunst.

Das andere aber, der Blick durch den Torbogen, zeigt einen Meister der Radiernadel, der sparsam und einfach in den Mitteln, ohne Ätz- und Druckkünste, nur der Sicherheit seines klaren Striches vertrauend uns eine Fülle von Licht und Schönheit auf dem kleinen Blatt vorzaubert. Hier ist mehr als gute Absicht oder Überlieferung, hier ist eigene Anschauung und bewußte Kunst, ein solches Blatt wird man ohne Zagen neben die alten großen Meister legen; es stammt aus unserer Zeit und ist von ihrer Welt.

W. Schäfer.



Adolf Schinnerer. Radierung.

Adolf Schinnerer.
Torbogen.

UNTERHALTUNG ÜBER DEN „TASSO“ VON GOETHE.

Man war zur Stadt und ins Theater gefahren, da ein kühl-trüber Nachmittag mitten in die Zeit stärkster Rosenblüte, flammend heißer Tage, überstark duftender Abende eingefallen war. Es wurde der „Tasso“ gespielt. Im Nachhausefahren ließ man den Wagen aufschlagen. Noch tropften die Zweige, aber mit der feuchten Kühle mischten sich, wie man ohne Ende an Gärten und Gärten vorbeikam, Ströme lauerer Luft, hauchender Duft von offenen Rosen und der starke Duft der Rainweide; auch drang an einer Stelle des Himmels ein gelblich schwacher Schein vom Mond hervor. Die zwei Frauen und zwei Männer in dem bequemen, ruhig dahinrollenden Landauer sprachen wenig. Sie waren Freunde, das eine Paar bei dem andern zu Gast, und fanden sonst in sich und dem Leben der Welt, an dem sie alle vier einen lebhaften Anteil hatten, unerschöpflichen Stoff des Gesprächs. Aber man hatte — und jeder von den vier zum erstenmal im Leben — den „Tasso“ gesehen, man hatte Kainz den Tasso spielen sehen, und die Phantasie, für vierthalb Stunden überstark gefesselt, konnte sich von diesen Bildern weder entfernen noch sich ihrer durch Worte entladen. Wie ein zu starker Schein quälend im Auge nachfunkelt, brachte in diesen vier so verschiedenen Menschen der innere Sinn immer wieder das Nachbild der Töne und Gebärden hervor, in denen geistige Qualen sich hier, geisterhaft verkörpert, allen äußeren Sinnen preisgegeben hatten. Der Mann, der dies vermocht hatte, erschien geheimnisvoll und beunruhigend. Das Dichterwerk selbst, das scheinbar wohlgekannte, hatte eine drohende und spannende Miene angenommen. Man war aufgewühlt, in einer Spannung, die anfing zu quälen, weil sie kein Ziel mehr hatte; man war bereichert und zugleich verstört. Das Unfaßliche jeder solchen Leistung, das Unfaßliche auch jedes geschaffenen Werkes war in eine ungewohnte Nähe gerückt.

Einzelne Momente, das blitzhafte Durchbrechen der nackten Seele in gewissen Gebärden hörten nicht auf, sich im Gedächtnis zu wiederholen: die Handbewegung, mit der er Antonio nach der scheinbaren Versöhnung — Tasso nun entschlossen, sich zu verstellen, zu scheinen, zu trügen wie jene — zum Sitzen einlädt; die unvergleichliche Wahrheit des Selbstgesprächs, die so sehr als der natürliche Zustand dieses Menschen erscheint, aus dem seiner Seele Inhalt heraustritt, daß fast der wiederaufgenommene Dialog als das Fremde, Befremdliche gefühlt wird, neben jenem schleierlosen Hintaumeln der gehetzten Seele; das Darbieten der eigenen Hand, das Ergreifen der Hand des Andern, endlich der unglaubliche Abschied von jenen, die ihn nicht mehr hören, und darauf das unglaubliche Niederbrechen.

Man stieg schweigend aus dem Wagen, setzte sich zu Tisch und redete während des kurzen Nachtmahls von belanglosen Dingen. Erst bei den Früchten wandte sich die Unterhaltung auf „Tasso“ zurück, indem die Hausfrau ziemlich unvermittelt sagte: „Ich weiß nicht, ob hier nicht eigentlich etwas Undarstellbares dargestellt ist.“ „Wie meinst du das?“ fragte ihr Mann, der Dichter. „Möchtest du dich nicht etwas erklären?“ „Ich meine es so,“ sagte sie: „Dadurch, daß hier Goethe es versucht hat, Menschen der guten Gesellschaft, und gerade insofern sie Menschen der Gesellschaft sind, zum Gegenstand eines Stückes zu machen, dadurch ist etwas Erzwungenes entstanden oder etwas zur Hälfte Unwahres.“ „Warum denn? Inwiefern denn?“ fragte wieder der Dichter, indes der Major aufmerksam von seinen Himbeeren aufsah und die Baronin mit einem leichten Nicken der Hausfrau, erratend oder verstehend, zu Hilfe kam. „Darum, vielleicht, weil Menschen der Gesellschaft sich heutzutage, wenigstens neunundneunzig unter hundert von ihnen, weder so zu durchschauen, noch so auszudrücken vermögen, was in ihnen vorgeht?“ — „Er meint,“ warf die Baronin hinein, „wenigstens die Frauen vermöchten es gewiß nicht.“ „Nein,“ sagte die Hausfrau lebhaft, „ob nicht können oder nicht wollen, weiß ich nicht, aber die Anlässe zu dem meisten, was hier gesagt wird, würden in wirklich guter Gesellschaft vermieden werden, weggeräumt, bevor die Nötigung sich zeigte, alles durch viel Reden gut oder eigentlich schlimm und schlimmer zu machen.“ „Da treffen Sie gerade etwas,“ sagte der Major, „was mich in den neueren bürgerlichen Dramen immer so ärgert und ungeduldig macht, daß ich sie meistens kaum zu Ende hören kann: da scheinen mir alle Vorgänge und Konflikte, von Szene zu Szene, recht eigentlich nur dadurch herbeigeführt, daß sich die Leute in einer unmöglichen Weise betragen und die denkbar schlechteste Manier an den Tag legen. Mit dem bescheidensten Aufwand an natürlichem Takt, an notdürftiger Zurückhaltung und so viel Respekt vor sich und vor anderen, als auch bei sehr einfachen Menschen im Leben recht häufig ist, würden die meisten dieser Zusammenstöße und Verwicklungen vermieden werden und das Ganze in sich zusammenfallen.“ „Aber hier,“ sagte der Hausherr beinahe ungeduldig, „hier weiß ich wirklich nicht, was ihr beide wollt. Ist nicht im Gegenteil in diesem Stück gerade das, was das Zusammenleben einer Gruppe geistiger und kultivierter Menschen bestimmt und regiert, in einer unvergleichlichen Weise nicht gesagt, sondern gezeigt? Wie wahr ist der

Zustand vergegenwärtigt, der sich einstellen muß, wenn ein älterer Freund nach langer Abwesenheit zurückkehrt und seinen Platz von einem Neuen, Jüngeren besetzt findet. Wie drückt sich uns gleich durch die ersten Wechselreden nach Antonios Kommen das Peinliche, kaum Haltbare dieses Zustandes ein, wie empfinden wir mit der Prinzessin, die schon ganz gequält dasitzt und sogleich alles tun möchte.“ — Bei der Erwähnung der Prinzessin verzog die Hausfrau ein wenig ihr Gesicht, und die Baronin lächelte. Der Dichter aber schien es nicht zu bemerken und fuhr fort: „Wie wunderbar fein ist diese Führung, daß die Sanvitale eigennützig alles verwirrt und niemand ihr das Spiel aufdeckt, weil jeder zu sehr mit sich und der Figur, die er macht, beschäftigt ist, wie unvergleichlich dieser Zug, daß Antonio die nicht ganz reine Situation und das an Tasso Tadelnswerte, Verführerhafte sogleich und besser durchschaut als die Beteiligten selbst. Wie wirkt in diesem Ganzen Gewicht gegen Gewicht, wie ist das Treibende und das Retardierende so einzig aus diesen Seelen herausgeholt und so unlöslich verzahnt, daß man immerfort zu ruhen und tief in Menschen hineinzublicken vermeint und dabei doch so lautlos als jäh vom Strom eines unaufhaltsamen Geschehens mitgerissen wird.“ Es schien, er wollte noch weitersprechen, aber der Major, mit der Andeutung eines Lächelns in der Stimme, sagte ohne aufzusehen: „Es scheint, die Damen haben etwas gegen die beiden weiblichen Figuren auf dem Herzen, oder besonders gegen die Prinzessin.“ „Ja,“ sagte entschlossen die Hausfrau und wurde für einen Augenblick rot, „ich mag sie nicht. Wie sie über ihre Leiden und ihr verpfuschtes Leben klagt, ist sie mir erträglich, aber auch nur erträglich, eben wie eine Kranke, und lange nicht sympathisch. Sonst aber würde ich sie zu denen rechnen, denen ich in einem Salon auf zwanzig Schritte ausweichen wollte, und da ich sie hier immerfort anhören oder von ihr sprechen hören muß, so verdirbt sie mir das halbe Stück. Wie sie zu dem verliebten Tasso redet, ist nicht angenehm; wie sie aber über ihn redet, das ist einfach abscheulich.

> Ich trieb den Jüngling an; er gab sich ganz;
> wie schön, wie warm ergab er ganz sich mir!

Was für ein Ton! Eine gouvernantenhafte, schöngeistige Hoheit. Ich habe diese zwei Zeilen immer so gehaßt, daß ich sie in meinem Goethe mit dem Radiermesser auskratzen möchte.“ „Dafür kannst du sie aber auswendig,“ sagte ihr Mann, doch fuhr sie gleich fort: „Und dabei weiß ich nicht, was sie will. Die Sanvitale ist auch unglaublich unsympathisch, aber die weiß wenigstens was sie will, solche Frauen gibts und hats immer gegeben, so stell ich mir die Fürstin W. vor, eine solche Frau war die Sophie L.; Frauen, die eine Position und einen recht guten Mann und ein Haus voll Kinder haben und noch dazu einen Dichter oder sonstigen großen Mann hinter sich herschleppen müssen; kaltherzig ist sie, mesquine, intrigant und taktlos, daß man für sie rot werden möchte, aber sie weiß, was sie will. Die Prinzessin aber, ja was glaubt die eigentlich? Was will sie, und was will sie nicht? Den Leuten Kränze aufsetzen und ihnen halbverdeckte Erklärungen machen und dann:

> Nicht weiter, Tasso! Viele Dinge gibts,
> die man mit Leidenschaft ergreifen darf;
> doch andre können nur durch Mässigung
> und durch Entbehren unser werden:
> So, sagt man, sei die Liebe, das bedenke wohl.

Das soll goutieren, wer will. Ich mag sie nicht. Ich mag sie nicht.“

Die anderen lachten etwas, und die junge Frau wurde nun ganz rot, und es verging nicht so schnell wieder. Aber sie hatte noch etwas zu sagen: „Und dabei glaube ich, daß Goethe eine schöne Gestalt machen wollte, keine unsympathische Hoheit. Ich glaube, es hätte eine solche in sich ruhende Frau werden sollen, deren scheinbare Einfachheit eigentlich ein mit der zartesten Haltung ertragener, innerer Reichtum ist, eine von unglaublicher Feinfühligkeit beherrschte Kompliziertheit. Ich meine eine Figur wie die Stiftsdame, von der die ‚Bekenntnisse der schönen Seele‘ sind, oder wie die Ottilie in den ‚Wahlverwandtschaften‘. Aber für eine solche Durchsichtigkeit ist wahrscheinlich in einem Drama kein Platz, und weil im Drama die Figuren sich nur durch Reden zeigen können, nicht durch stilles Dasein und lautloses Reflektieren der Welt in ihrem durchscheinenden Innern, so hat ihn hier, denk ich, das Métier gezwungen, die schönste Figur zu verderben, indem er sie über sich reden und deklamieren läßt, wo es ihre Sache wäre, sowohl als große Dame wie als eine schöne Seele, gerade nicht zu reden, schweigend, sich effacierend zu wirken und zu leiden. Das habe ich gemeint, wie ich früher sagte, er scheint mir hier etwas Undarstellbares darzustellen. Deswegen geht mir auch nur die Figur des Tasso nahe, und den stellt er ja auch gleich heraus, indem er ihm den Kranz aufsetzen läßt. Dadurch ist er kostümiert, und die anderen werden alle seine Zuseher, er aber ist in seinem Element, wenn er sich und anderen eine unheimliche, die Seelen aufwühlende Komödie vorspielt, und so ist er freilich die herrlichste Aufgabe für einen großen Schauspieler. Denn ich glaube, nichts ist auf der Bühne so schön, als wenn einer einen spielt, der sich selber ‚spielt‘, wenn nämlich die Figur der Mühe wert ist.“

So blieb die Prinzessin unverteidigt, die beiden Frauen standen dann auf, wollten noch in den oberen Zimmern die drei Kinder schlafen sehen, indessen die beiden Männer ins Bücher-

zimmer gingen. „Wie durchaus die Frauen am Stofflichen kleben,“ sagte der Major auf dem Weg dahin. „Ich habe gesehen, meine Frau war ganz der Ansicht der deinigen und sie behandelte die beiden weiblichen Gestalten völlig als zwei Damen unserer Gesellschaft, gegen die sie Front machen wollten.“ „Das ist schließlich ganz gut,“ antwortete der Dichter, „so hängt doch die ganze Geschichte nicht gar so in der Luft. Die Leute, die ein Ganzes genießen, sind gar selten.“ „Ich kann sagen,“ gab der Major zurück, „ich habe heute das Ganze dieses Dramas in hohem Maße genossen, und zwar zum erstenmal, obwohl ich das Gedicht seit meiner Kadettenzeit mehrmals in der Hand gehabt habe, das letzte Mal sogar seltsamerweise während der großen Manöver von 1902, da ich auf einem Schloß in der Lausitz in dem Zimmer, worin ich einquartiert war, das Buch fand und zufällig, während eines gezwungen untätigen Nachmittags, ganz durchlas. Diese früheren Male war es aber doch immer der fabelhafte innere Reichtum in den einzelnen Reden, der mich berauschte, aber heute ist mir zum erstenmal das Verhältnis des Antonio zu Tasso wirklich aufgegangen, und damit auch der Sturz des Ganzen dem Ende zu. Ich weiß nicht, was die Leute wollen, die das nicht dramatisch nennen. Und ich habe es früher selbst nachgeredet.“ „Weil es Goethes Drama ist,“ fiel der Dichter lebhaft ein, „und nicht Shakespeares Drama, das ist alles. Wenn man nur endlich aufhören wollte, vom Drama im allgemeinen zu sprechen.“

Es trat ein Schweigen ein. Der Major rauchte, der Dichter sah erst nach dem Barometer, dann am offenen Fenster nach dem nächtlichen Himmel, dessen Miene ungewiß war. Von unten rauschte die große Linde und ließ noch einzelne große Tropfen fallen, in einem oberen Zimmer hörte man die zwei Frauen leise reden. Der Dichter trat aus dem Fenster in den Schein der Lampe zurück. „Es bleibt ein unergründliches Werk,“ sagte er, „man kann darum herumgehen wie um einen allerbesten griechischen Torso, wie ihrer ein paar in Neapel in dem Saal der Psyche stehen, und man kommt aus dem Staunen nicht heraus. Man geht nach Haus, man meint, einen solchen Marmorleib zu kennen, man tritt den nächsten Morgen wieder davor hin, und es fährt einem das Staunen aufs neue wie im Schrecken durch die Glieder. Das Gedächtnis war nicht stark genug, dies Ineinander von Grandiosem und Blühendem, von Selbstverständlichem und Unfaßlichem irgendwie in sich zu bewahren. Eigentlich wird man einem solchen Gebilde nur in dem Augenblick gerecht, wo man davor steht: aber ums Gerechtwerden handelt sichs ja gar nicht, kaum ums Begreifen, sondern um ein höchstes Genießen, und das ist flüchtig wie der Blitz, ist ein zuckendes Ahnen, flüchtigste Intuition, ist ein raumloses, zeitloses: Ich habs gefühlt! So wars mir heute, während dieser Aufführung. Dieser grandiose Wille der Durchführung, diese nirgends erschlaffende Bezogenheit aller Teile und dabei dieses blühende Leben des Augenblicks in jedem Vers. Dieses Nie-verlassen einer geheimnisvoll gefundenen Distanz, und zugleich dieses Vibrieren, dieses Wechseln der Spannung im Vordersten. Genau so ist einem zumute, wie dort vor dem alten, von Leben starrenden und doch dem niedrigen Leben so fernen Marmor. Man staunt von Vers zu Vers, wie dort von Form zu Form; die Übergänge sind es, die man am tiefsten bewundern möchte: da erkennt man, daß alles Übergang ist, alles fließende Bewegung, alles zugleich Weg und Ziel, Streben und Ruhepunkt. — Und die Gestalten, sie sind ja mehr, sind etwas anderes als Gestalten. Hier ist eine andere Welt als die Welt Shakespeares. Hier ist, was dort aus den Figuren heraustritt, als ein tatsächliches Tun, in sie hineingenommen als ein stets mögliches Tun, ein formgewordenes Tun. Tasso und Antonio: ja, sie sind einander bis zur Auflösung gefährlich, indem sie bloß da sind. Sie sind jeder ein grenzenloser Zustand, wie Werther der grenzenlose Zustand der Jugend ist. Denn ich rechne auch den Werther zu Goethes Dramen, vor allem aber die „Wahlverwandtschaften“. Wir sehen etwas sich vollziehen, was nicht aufzuhalten ist. Das Ereignis selbst, durch das scheinbar alles ins Rollen kommt, ist belanglos, ja es ist wesenlos, ist bloßer Augentrug, wie die Form des Springbrunnens, die Form der Welle. Wie die Welle nichts ist als das Sichtbarwerden von Bewegendem und Widerstehendem, darum, wenn sie zusammensinkt, sich immer wieder erneut und einfach nicht fortzuräumen ist, so geht es hier. Versöhnt, unversöhnt, begütigt, gereizt, immer gleich stehen sich die beiden gegenüber: in ihnen steht für uns die Widersinnigkeit der Welt zu schmerzlichem Genuß. Wir sehen es schon längst vollzogen, sehen es immer aufs neue bereit, sich zu vollziehen. Das Geschehen wird symbolisch. Wir erkennen die Signatur von Menschen. Eigentlich geschieht nichts. Es entschleiert sich etwas. Und nicht etwas, das einmal geschehen ist, sondern ein unabänderliches Verhältnis.“

„Daß man es erträgt,“ sagte der Major. „Daß es einen nicht erstarren macht!“

„Das“, erwiderte der andere, „ist wohl das Geheimnis dessen, der es gemacht hat, sein ganz persönliches Geheimnis.“

* * *

Seit jenem „Tasso“-Abend, da man zur Stadt gefahren war, den unvergleichlichen Darsteller dieser heiklen Rolle zu genießen und

sich nachher so lebhaft als ohne Prätension über das Stück unterhalten hatte, waren mehrere Wochen, ja, es war der größte Teil des Sommers hingegangen, längst waren von dem Major und seiner Gattin freundliche, wenn auch kurze Briefe aus einem norddeutschen Landsitz eingetroffen, die Gastzimmer des ländlichen Hauses waren verschlossen, die Rosen lange abgeblüht und mit ihnen jene so nahe Zeit freundlichen Zusammenseins in die unfaßliche Ferne alles Gewesenen gerückt, da lag eines Tages auf dem Frühstückstisch nebst den Zeitschriften und verschiedenen Briefen ein etwas größeres Kuvert, das den Stempel vom Landgut des Majors trug, dessen Aufschrift aber in ungewohnter Maschinenschrift zunächst fremd anmutete. Es enthielt keinen Brief, sondern nur auf dünnem Papier, gleichfalls in typierter Schrift, ein kleines Manuskript, das in Nachfolgendem ohne Veränderung mitgeteilt wird:

Die Prinzessin.

Schmerzlich wandeln solche Gestalten zwischen den Lebenden hindurch; wo für alle Raum ist, für sie scheint kein Platz berechnet, und noch ihrem Schattenbild begegnet man nicht freundlich, nicht gerecht; und doch hat der Tätige seinen Platz wie der Kluge, der Leichtfertige wie der Genußsüchtige; ja, dem Traurigen sogar ist Raum gelassen und dem Verbitterten, der quälend für Qualen sich entschädigt; sie alle setzen den Fuß auf die Erde als Berechtigte, nicht als Schatten.

Die arme Prinzessin! Sie ist nicht stark und lieblich, wie Dorothea, nicht lieblich in der Schwäche, wie Ottilie — womit soll sie die Herzen gewinnen? Zu dienen ist ihr versagt, und wodurch insinuiert sich schöner die Frau, als wenn sie dient. Sie ist da, und wenige wissen, wie ihr ums Herz ist, wenige wollens wissen. Ein kaum erträglicher Zustand ist der ihre, und er ist bleibend, und sie trägt ihn; wie schön, wie vornehm trägt sie ihn. Jenes schmerzlichster Erfahrung abgewonnene: „Glissez mortels, n'appuiez pas!“ hat sie sich ganz zu eigen gemacht; die ganze Welt ist ihr durch Entsagung zu eigen geworden. Hier ist, heraufgenährt von frühen steten geistigen Schmerzen, in einer Mädchenbrust die seltsame Ruhe, die gestillte, alles durchschauende Sympathie, die wir in der Brust alter weiser Männer ahnen. Ja, hier ist das Spiegelbild der ganzen Welt, gereinigt, gebadet wie in einem stillen See, hier ist Liebesmöglichkeit ohne Grenzen, allseitig verströmend — und kaum mehr ein leiser Wunsch. Was sie wünschen könnte, ist ihr verwehrt; wohin ihr Verlangen blicken könnte, da liegt wie ein Schatten, den zu betreten tödlich ist, die Ahnung. In ihr bewegt sich die Welt, die sich vor ihren Augen bewegt; durchscheinend ist ihr Wesen, durch sie hindurch sehen wir den Bruder, die Mutter, die Schwester, den Freund, und sehen sie reiner umrissen, schöner verklärt, als wir mit eigenem Auge sie erblicken könnten. Aber um welchen Preis ist diese Durchsichtigkeit erkauft! Wie dauernde Leiden, lautlos verflochten Schmerz in Schmerz, haben diesem Blick seine Tiefe gegeben. „Wohl ist sie schön, die Welt“ — wie rührend kommts aus diesem Mund. Daß Schmerzen gut und heilsam sind — sie weiß es voraus, die trübste Erkenntnis ist ihr vertraut; daß Glück nicht dauert, sie hat es längst gewußt, es ist in ihr zu jeder Stunde. Und muß nicht ein solches Wesen noch von fast jedem verkannt werden? Vorausnehmend den Gang der Welt ist sie gebannt und gebunden; wo andere den Schein von Möglichkeit sehen, sich regen und bewegen, sieht sie das Unvermeidliche und erstarrt. Here there is a kind of moral sexlessness, an ineffectual wholeness of nature, yet with a divine beauty and significance of its own. An ineffectual wholeness of nature — eine Ganzheit, eine Geschlossenheit des Wesens, worin das Strebende, das Wirkende aufgehoben erscheint — aber die Natur liebt nicht, daß Wirkendes ruhe, und dennoch ruft sie auch solche Geschöpfe hervor, hält sie im Leben — und straft sie, indem sie sie erhöht. Man hört so viel von Einfachheit reden, zur Einfachheit wollen alle Eltern ihre Kinder erziehen, aber wie selten gibt man sich Rechenschaft, was für ein äußerster, was für ein bedenklicher Zustand die vollendete Einfachheit ist. Sie ist determinierte Vornehmheit; sie ist Verzicht auf jedes Trachten; neben ihr erscheint leicht jeder, der etwas tut und etwas sucht, als ein Aventurier oder ein Snob; es liegt ein Triumph des ganzen Wesens, ein Triumph guter Rasse darin — aber ein gefährlicher, leicht ein bedauernswerter Triumph.

Dennoch ist sie keine Dulderin; und wie sie das Leben trägt, ist unendlich mehr als bloßes Ertragen. Sie scheint kaum sich selber aufrechtzuhalten, aber es ist mehr geheime Stärke in ihr, als man ahnt, und im geheimen dient auch sie an einem Altar. Mädchen waren jene dort in Rom, die Hochgeehrten, Hartbedrohten, denen das heilige Feuer vertraut war. Hier ist auch ein Mädchen, einsamer als jene, nicht von strengen, finsteren Gesetzen gebunden, aber gebunden dennoch im tiefsten Kern von Gesetzen, die die eigene Natur ihr gibt. Aus Unbewußtheit strömen auch ihr die tiefen Kräfte; die tiefen, reinen Quellen, aus Schmerzen hervorgebrochen, versagen sich ihr nicht. Das heilige Feuer, das sie hütet, hat keinen Namen, und dennoch ist das Höchste dieser Menschen daran geknüpft, daß es nicht verlösche, wie dort an jene Flamme das Schicksal der mächtigen Stadt. Keine Liktoren gehen vor dieser Vestalin; aber es fühlen alle, wer

sie ist, und einmal wird es ausgesprochen, und Antonio spricht es aus. „Wenn unser Blick was Ungeheueres sieht“. . . Wer hat nicht einen liberal denkenden Oheim, einen vorurteilslosen Freund, einen tüchtigen Hofmeister sich maßlos über diese Höflingsworte ergehen gehört. Das Ungeheuere! Weil einer gewagt, eine Fürstin an sich zu drücken. Ja, ein Hof ist gar wenig und eine Fürstin nur ein Weib — aber hier, hier ist ja etwas Ungeheueres geschehen, und Antonio hat recht, und ich fühle Goethe an dieser Stelle wie an jeder schönsten, und ich verstehe ihn.

So wird sie leicht verkannt, und verkannt um ihretwillen, wer sie ganz erkennt und es ausspricht, und die menschliche Ehrfurcht für Dienerei eines Höflings genommen. Es scheint, als hätte für solche Wesen die Welt keinen Platz — und wäre die Welt nicht unendlich ärmer, wenn es niemals ein solches Wesen gäbe?

* * *

So endete das kleine Manuskript, das die Frau über die Schulter des Mannes mitlas und das noch Anlaß zum folgenden Gespräch wurde:

Er: Von welchem von beiden mag das sein?

Sie: Für mich ist es ausgemacht, daß es von Helene ist.

Er: Und für mich ist es so gut wie ausgemacht, daß es von dem Major herrührt. Und ich möchte sogar für möglich halten, daß seine Frau gar nichts davon weiß, daß er dies aufgeschrieben hat, denn seine Scheu ist ebenso groß als seine Zartheit im Denken und Empfinden, und eben an dieser Zartheit erkenne ich ihn hier. Es ist freilich nicht seine gewöhnliche Ausdrucksweise, aber es könnte sie sein.

Sie: Aber Helenens Ausdrucksweise ist es — freilich nicht ganz wieder. Laß sehen. Sicher, es ist eine Ähnlichkeit mit ihren Briefen darin, freilich auch wieder ein Unterschied, gewisse Worte, die sie in einem vertraulichen Brief nicht schreiben würde, aber kein größerer Unterschied als zwischen einem Hauskleid und einem Abendkleid. Für jede andere Frau erschiene es mir zu gut geschrieben, aber zu Helene paßt das, es paßt auch zu ihr, daß sie es so unpersönlich herschickt und vielleicht nie mehr darauf zurückkommt.

Er: Gerade das paßt mir zu ihm.

Sie: Sie sind ja in manchem ähnlich. Ist es nicht merkwürdig, daß sie zum Beispiel so ähnliche Handschriften haben, auf den ersten Blick wenigstens?

Er: Vor allem kann es ja gar nicht von Helene sein aus dem einfachsten, unbezweifelbarsten Grunde: weil sie damals ganz auf deiner Seite war, als du über die Prinzessin loszogst. Ich sehe ihr Lächeln vor mir, mit dem sie dir Mut machte, immer mehr zu sagen —

Sie: Wer sagt dir, daß sie mir da recht gab? Ihr Lächeln ist das undurchsichtigste und vieldeutigste von der Welt. Sie mag damals ebensogut gegen mich gelächelt haben als für mich. Ich erinnere mich sogar genau, daß ich eher das Gefühl hatte, daß sie das ablehnte, was ich sagte. Aber wir haben nachher gleich von lauter anderen Dingen gesprochen.

Er: Dennoch ist es von ihm, das versichert mich ein deutliches Gefühl.

Sie: Und ich, wie ich jetzt noch einmal hineingesehen habe, bin unerschütterlich sicher, daß Helene das geschrieben hat. Erstens wegen des englischen Zitats. Genau so schreibt sie in ihren Briefen manchmal ohne Übergang etwas sehr gescheites Englisches hin, und man weiß nicht, wo es her ist. Ich glaube aber, das sind ihre eigenen Gedanken, denn sie hat mir selbst gesagt, daß sie manchmal englisch denkt, von den drei Jahren her, die sie als ganz junges Mädchen in England verbracht hat.

Er: Aber das ist nicht ihr Stil, das ist nicht die Art einer Frau, sich auszudrücken. „Wodurch insinuiert sich schöner die Frau, als wenn sie dient“ — das schreibt keine Frau. Das ist so richtig und zugleich so kühl, fast ein wenig ironisch, aus so großer Distanz —

Sie: Und gerade darum ist das Helene, gerade hier sehe ich ihr Profil, und sehe ihren Mund. Wenn ich mich nur halb so gut ausdrücken könnte, als ich es deutlich fühle: dieses leise Distanzierende gegenüber dem allgemein Frauenhaften — und auch das Fremdwort; wir gebrauchen ja alle ziemlich viel Fremdwörter, aber solche seltene strenge Worte, wie alte Offiziere oder Gelehrte sie haben — das ist sie, und es macht einen so guten Kontrast mit dem hübschesten Mund und dem reizendsten Kinn von der Welt, das sie hat.

Er: Schließlich, wenn du gar so beharrst, so kann ja sein, daß sie die Schreiberin ist. Auf jeden Fall, daß sie recht haben in dem, wie sie die Figur sehen, das fühlt man ja im Moment, wo es ausgesprochen ist, und du wirst versuchen müssen, die Prinzessin jetzt auch mit Liebe zu sehen. Denn so hübsch es ist, wenn man offen sagt, wie mans findet und sieht, so schrecklich ist ein starres Beharren nach der trotzigen, kindischen Seite hin.

Sie: Ich wills versuchen. Aber die Sanvitale wenigstens, die gern zu haben, dazu wird mich niemand bringen. Hugo v. Hofmannsthal.

MEINE SCHULZEIT.

Von HERMANN HESSE.

Mit dem Besuch der Schule begann nun mein menschlich gesellschaftliches Leben. Hier wird das Dasein zuerst zum Bild der Welt im kleinen, hier treten die Gesetze und Maßstäbe des „wirklichen" Lebens in Kraft, hier beginnt Streben und Verzweifeln, Konflikt und Bewußtsein der Person, Ungenügen und Zwiespalt, Kampf und Rücksichtnahme, und der ganze endlose Kreislauf der Tage. Zuerst die Teilung der Zeit in Alltag und Feiertag! Man muß nach Stunden leben und arbeiten, jeder Tag erhält sein Gewicht und seine feste Geltung und löst sich aus der Zeit als ein Stück für sich. Die Unergründlichkeit der Monate und Jahreszeiten, das Leben aus dem Vollen hat ein Ende, Feste, Sonntage, Geburtstage treten nicht mehr als Überraschungen vor uns hin, sondern ihre Zeit und Wiederkehr ist wie die Stundenzahlen auf der Uhr fest angeschrieben und wir wissen, wie lange der Zeiger braucht, bis er sie erreicht.

Der Wunsch meines Vaters, mich selber zu unterrichten, hielt dem allgemeinen Brauch und dem Rat aller Freunde und Verwandten nicht stand. Ich wurde einer öffentlichen Schule übergeben, hatte mehrere Lehrer, die jährlich wechselten, und litt unter allen Übelständen dieser Anstalten. Schule und Haus waren zwei streng getrennte Dinge, mein Gehorsam hatte zwei Oberhäupter, von denen das eine mit meiner Liebe, das andere mit meiner Furcht rechnen mußte. Das erste Übel lag darin, daß ich, von einem strengen Lehrer an häufige Schläge und Arrest gewöhnt, die väterlichen Strafen bald nicht mehr in der früheren Weise achtete, so daß häusliche Züchtigungen ihren Wert verloren und meinem Vater dieser einfachste Austrag moralischer Unebenheiten allmählich unmöglich gemacht wurde. Daraus folgte für ihn unendlich viel Sorge und Mühe und für mich viel Elend, da nun alle Besserungen und Verzeihungen erschwert waren und lange Zeit erforderten. In solchen kritischen Zeiten war ich manches Mal verzweifelt, krank vor Sorge und Wut, und plagte mich mit Elend, Scham, Ärger und Stolz. In der Schule übel behandelt, zu Hause von irgend einer begangenen Übeltat schweigend bedrückt, warf ich mich oft in der großen Wiese zu Boden und rang schluchzend gegen eine unbekannte, grausame Übermacht. Diese Stunden am Mittagstisch, wenn kein Gespräch möglich war, wenn ich mit Angst an die nächste böse Schulstunde dachte, während eine zurückgedrängte väterliche Strafrede den Eltern und sogar den Dienstboten in allen Mienen zu lesen war, diese schweigsamen, trotzigen Spaziergänge mit meinem Vater, auf denen ich die Bitte um Verzeihung oder sonst eine Aussprache, welche er erwartete, aus Trotz und Scham in mir niederhielt, liegen mir noch mit aller Schwere hart und widerlich im Gedächtnis.

Da meine Unruhe und eingedämmte Leidenschaftlichkeit und Lebensfülle Raum forderte, warf ich mich auf die mir bisher fremden Knabenspiele mit aller Wildheit meiner jungen Sinne. Ich sprang bald allen Kameraden voran, als Turner, als Feldherr, als Räuberhauptmann oder Indianerhäuptling, am hitzigsten, wenn zu Hause schlechtes Wetter war. Meine Eltern und am meisten die bekümmerte Mutter sahen mich mit Trauer in den Ruf eines Wildfangs und Anstifters geraten, während ich unter ihren Augen meistens stumm und bedrückt umherschlich.

In meinem dritten Schuljahre hatte ich eines Tages einem armen Handwerker in unserer Straße mit meiner Schleuder ein Fenster eingeworfen. Der Mann lief zu meinem Vater, erzählte ihm meine, wie er glaubte, absichtlich begangene Tat und fügte hinzu, daß ich auch außerdem ein Tunichtgut und Straßentyrann wäre. Als am Abend mein Vater mir dies alles wieder berichtete und auf ein Geständnis drang, war ich über den Ankläger so empört, daß ich auch den unbestreitbar geschehenen Fensterschuß hartnäckig leugnete. Ich wurde ungewöhnlich hart gezüchtigt und glaubte nun vollends meinen Trotz nicht brechen lassen zu dürfen. So verhielt ich mich einige Tage scheu und feindselig, während mein Vater schwieg und ein Schatten auf dem ganzen Hause lag. In diesen Tagen war ich unglücklicher als jemals vorher. Nun mußte mein Vater für eine Woche verreisen. Als ich an jenem Tag aus der Schule kam, war er schon abgereist und hatte ein Brieflein für mich dagelassen. Nach Tisch begab ich mich in die oberste Bodenkammer und öffnete den Brief. Ein schönes Bild fiel heraus, und ein Zettel von der Hand des Vaters:

„Ich habe dich für ein Vergehen gestraft, das du nicht gestanden hast. Hast du die Sache dennoch begangen und mich also angelogen, wie soll ich dann noch mit dir reden? Ists anders, dann habe ich dich mit Unrecht geschlagen. In einer Woche, wenn ich wiederkomme, sollte doch einer von uns dem andern verzeihen können. Dein Vater."

Den ganzen Tag lief ich beklommen und erregt mit dem Zettel in Haus und Garten herum. Dieses Wort von Mann zu Mann erfüllte mich mit Stolz und Reue und traf mich im Herzen, wie kein anderes Wort es hätte können. Am nächsten Morgen kam ich mit dem Blatt ans Bett meiner Mutter, weinte und fand keine Worte. Darauf ging ich im Hause umher wie nach einer langen Abwesenheit, alles war so alt und neu, war mir wiedergeschenkt und

von einem Bann erlöst. Abends saß ich seit langer Zeit zum erstenmal meiner Mutter zu Füßen und hörte sie erzählen wie in den Kleinkinderjahren. Es kam so süß und mütterlich von ihrem Munde, aber was sie erzählte, war kein Märchen. Sie sagte mir von Zeiten, da ich ihr fremd geworden sei, und wie da ihre Angst und Liebe mich begleitete; sie beschämte und beglückte mich mit jedem Wort, und dann redeten wir beide mit Namen der Liebe und Ehrfurcht von meinem Vater und freuten uns mit Sehnsucht auf seine Heimkehr.

Der Tag seiner Zurückkunft war zugleich der letzte Tag vor meinen Sommerferien und vollendete so mein Glück. Nach einer kurzen Unterredung kam der Vater mit mir aus seinem Studierzimmer hervor und führte mich der Mutter zu, indem er sagte:

„Hier hast du unsern Buben wieder, Mama. Er gehört seit heute wieder mir."

„Mir schon seit einer Woche!" rief sie lächelnd dagegen, und wir saßen fröhlich zu Tische.

Die mit diesem Tag beginnende Ferienzeit liegt in meinen Schuljahren wie ein umzäunter, grüner Garten. Tage voll Sonne, Abende mit Spiel und Geplauder, Nächte festen Schlafs mit gutem Gewissen! Jeden Abend wanderte mein Vater Hand in Hand mit mir in einen Steinbruch, der eine halbe Stunde weit vor der Stadt lag. Dort bauten wir, warfen nach dem Ziel und hämmerten nach Versteinerungen. Auf dem Rückweg tranken wir Milch und aßen Brot in einem Meierhof und verzichteten darauf stolz auf das mütterliche Abendessen, die Mutter mit allerlei Geheimnissen neckend und uns jedes Meisterwurfs und jedes gefundenen Rötels oder Glitzersteins rühmend. Mein Vater erwies sich als Pfadfinder, Jäger, Scheibenschütz und Erfinder. Halbe Tage wanderten und ruhten wir in Wiesen und an Waldabhängen, ganz mit uns allein, einen Brotlaib in der Tasche, Wege entdeckend und Pflanzen sammelnd, und ich spürte etwas davon, daß mein Vater seine eigene Jugend wieder aufsuchte und sich seiner erfrischten Brust und seiner geröteten Wangen erfreute, denn er war von zarter Gesundheit und wurde viel von Kopfschmerzen und anderen Leiden heimgesucht. Nun wanderten wir wie zwei Knaben miteinander, schnitten Lanzen, ließen Drachen steigen, gruben im Garten und zimmerten im Hofraum allerlei Gerät und Kasten zusammen.

In dieser Zeit etwa begann mein Ohr zu erwachen und meine Phantasie sich mit Melodien zu beschäftigen. Ich liebte es, in Freistunden zum Münster zu gehen und mich durch das Tor zu schleichen, um das Spiel des Organisten zu hören, der stundenlang dort sich seiner Kunst erfreute. Ich summte und sang auf dem Schulweg, im Garten, sogar im Bette, und prägte mir viele Choräle und Liedermelodien frühe ein.

Und mit neun Jahren, an meinem Geburtstage, schenkten mir die Eltern eine Geige. Von diesem Tage an ist das hellbraune Geiglein auf allen Fahrten mit mir gegangen, viele Jahre lang, und von diesem Tage an hatte ich ein Abseits, eine innere Heimat, eine Zuflucht, wo seither unzählige Erregungen, Freuden und Kümmernisse sich versammelten.

Der Lehrer war mit mir zufrieden. Mein Gehör und Gedächtnis war scharf und peinlich treu, und allmählich zeigte sich im Lauf der Lehrjahre das, was den Geiger macht, der feste, fähige Arm, das freie Gelenk, die ausdauernden, kräftigen Finger.

Fürs erste erwies sich leider die Musik als ein unerwartetes Übel, denn sie nahm mich fast völlig gefangen und verleidete mir den Schülerfleiß. Dagegen lenkte sie meinen Ehrgeiz und meine Knabenwildheit von den gröbern Spielen und Freveln ab, sie milderte meine Hitze und Leidenschaft, sie machte mich schweigsam und verträglich. Ich wurde keineswegs zum Geiger erzogen, mein Lehrer war sogar ein Dilettant, daher war der Unterricht mir ein Vergnügen und zielte weniger auf strenge Übung und Präzision, als auf ein baldiges Etwaskönnen. Der erste Choral, zum Geburtstag der Mutter gespielt, war ein festliches Ereignis. Und alsdann die erste Gavotte, die erste Haydnsonate! Ich war selber voll Freude und Eitelkeit, aber allmählich spürte meine Natur doch einen Mangel, so daß ich vor einem gewissen flotten Strich, einer Dilettantenverve gefährlicher Art, bewahrt blieb.

Die Schule ging neben dem her und behielt für mich alle die Jahre bis zum vierzehnten hindurch die Schwüle einer Zwangsanstalt. Wieviel von meinen Leiden und meiner Verbitterung, neben meinen eigenen Fehlern, der ganzen Erziehungsart zur Last fällt, kann ich nicht urteilen; aber in den acht Jahren, welche ich in den niederen Schulen zubrachte, fand ich nur einen einzigen Lehrer, den ich liebte und dem ich dankbar sein kann. Wer die Kindesseele ein wenig kennt und selber einen Rest ihrer Zartheit sich bewahrt hat, der kennt das Leiden, dessen ein Schulknabe fähig ist, und zittert noch in Scham und Zorn, wenn er sich der Roheiten mancher Schulmeister erinnert, der Quälereien, der berührten Wunden, der grausamen Strafen, der unzähligen Schamlosigkeiten. Wahrlich, ich meine nicht die fleißige Rute, deren jeder Knabe bedarf; ich meine aber die Frevel, die an dem Glauben und dem Rechtssinn des Kindes geschehen, die rohen Antworten auf schüchterne Kinderfragen, die Gleichgültigkeit gegen den Trieb der Kindheit nach einer Einigung ihrer stückweise erworbenen Kenntnis der Dinge, den

Spott als Antwort auf kindergläubige Naivitäten. Ich weiß, daß ich nicht allein in solcher Weise gelitten habe, und daß mein Unwille darüber und meine Trauer um zerstörte und verkümmerte Teile meiner jungen Seele nicht die Verbitterung eines nervösen Einzelnen ist; denn ich habe von vielen diese Klagen gehört. Ich weiß wohl mit der eigentümlichen Art des Knabenalters zu rechnen, als einer heiklen, problematischen Zeit der Scheidungen, Beschneidungen und Häutungen, voll von schwerverständlichen Erregungen und Exzessen; aber ich kann mich der Trauer und der Anklage nicht enthalten. Die ganze Zeit meines späteren Lebens bin ich mit einer besonderen Vorliebe den kleinen Knaben zugetan gewesen und fand gar oft meine ehemaligen Ängste in errötenden Knabengesichtern wieder.

Es widerstrebt mir, einige dieser Bitternisse aufzuzeichnen, meine Erinnerung irrt in dieser Zeit der verwelkenden Kindheit und erwachsenden Jünglingszeit befangen und bedrückt umher.

Hell und verklärt von Verehrung und Liebe zeigen sich mir die Unterweisungen, die ich in Garten, Feld und Studierzimmer von meinem Vater genoß. Diese schlossen mir die verschwisterten Reiche der Geschichte und der Dichtung auf. Mit gekrönten Königen und geschlagenen Duldern, mit Heerzügen und prachtvollen Städten breitete sich die Geschichte der Griechen aus, und die der Römer mit ruhmbekränzten Siegern, unterjochten Erdteilen und fabelhaften Triumphzügen, neben welcher Pracht und Höhe lange Zeit die Jagden und blutigen Wanderungen der ältesten deutschen Zeit mir wenig Freude machten.

Der freundschaftlich in Frage, Antwort und Erzählung erteilte väterliche Unterricht legte einen guten Grund in mir. Was in der Schulstube und im Mund der Lehrer mir langweilig und peinlich erschien, gewann hier anziehende Formen und schien mir alles ernstlichen Fleißes würdig.

In meiner Klasse pflegte ich, obwohl ich nie ein Lehrerliebling war, meist mich auf den oberen Plätzen zu halten und besonders im lateinischen Unterricht mir gute Zeugnisse zu erwerben. Die lateinische Sprache lernte ich leicht und mit Eifer, sie blieb durch meine Schülerzeit und durch mein Leben mir befreundet und geläufig.

So fand man mich zur Vorbereitung auf den Eintritt in eine schwäbische gelehrte Schule würdig. Das Examen wurde leidlich bestanden. Meine erste Schulzeit war zu Ende und ein sommerlicher Ferienmonat lag vor dem ehrgeizig erstrebten Eingang der gelehrten Klosterpforte.

In diesen Ferien las mir mein Vater zum erstenmal Lieder Goethes vor. „Über allen Wipfeln“ war sein Liebling.

An einem silbernen Abend, im frühen Monde, stand er mit mir auf einem bewaldeten Berge. Wir atmeten vom Steigen aus und schwiegen nach einem ernsten, herzlichen Gespräch vor der Schönheit der mondhellen, stillen Landschaft.

Mein Vater setzte sich auf einen Stein, blickte rundum, zog mich zu sich nieder, schlang den Arm um mich und sprach leise und feierlich jenes unergründliche, wunderbare Lied:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch,
Die Vögelein schweigen im Walde,
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Hundertmal habe ich seitdem diese Worte gehört und gelesen und gesprochen, in hundert Lagen und Stimmungen — die Vögelein schweigen im Walde — und jedesmal befiel mich eine milde, herzlösende Schwermut, und jedesmal senkte ich dabei das Haupt und hatte ein seltsam wehes Glücksgefühl, als kämen die Worte aus dem Munde meines an mich gelehnten Vaters, als fühlte ich seinen Arm um mich gelegt, und sähe seine große, klare Stirn, und hörte seine leise Stimme.

ZUM GEDÄCHTNIS ADOLF SCHMITTHENNERS

(geb. 24. Mai 1854, gest. 22. Januar 1907).

Es gibt Künstler, denen das Schicksal die Gabe einer so starken natürlichen Reinheit verliehen hat, daß sie bis ins höchste Alter wie ein Kind oder eine Blume im Leben stehen. Durch alle Phasen bewahren sie dies Geschenk lauter und ungestört. Und so auch ihre Kunst. Fern sei es mir, diejenigen geringer zu schätzen, welche sich an das Leben, seine Wirrsale und Unreinheiten verloren haben und dennoch die Kraft hatten, gereinigt, geläutert und bereichert daraus zurückzukehren. Aber es ist und bleibt eine wundersame und beglückende Empfindung, zu sehen, wie ein Künstler Kind bleibt. Etwa wie wenn man in das Auge des „schicksallos“ atmenden Säuglings oder den von keinem Dunsthauch getrübten Morgenhimmel oder in einen eben aufgeblühten Blumenkelch hineinblickt. Eine verjüngende Frische gießt sich in unsere Seele. Eine unendlich selige Erquickung überkommt uns vor diesem seltenen Geschehnis. Wir fühlen Frömmigkeit in uns.

Wir, die wir dem Rheinlauf entlang wohnen, haben solcher Künstler Manche gehabt. Da

ist der gute Johann Peter Hebel. Da ist Hans Thoma, der bei allem Dämonischen und Geheimnisvollen seiner Art doch mit der Seele eines Kindes zu uns spricht. Da ist Wilhelm Steinhausen, der Kindlich-Fromme, dessen Bilder uns so still und gut und rein machen. Und nun ist in den letzten Tagen Einer dahingegangen, der das lautere stille sanfte Herz eines Kindes durch die brausenden Gassen der Welt getragen hat: der Heidelberger Stadtpfarrer Adolf Schmitthenner.

Seine Jugend — er entstammt väterlicher- und mütterlicherseits einem alten kerntüchtigen badischen Pfarrersgeschlecht — erfuhr jenen nicht hoch genug zu schätzenden Einfluß, den ein behagliches Landstädtchen selbst in einer nicht romantischen Gegend auf das Gemüt und die Sammlungsfähigkeit eines werdenden Dichters oder Künstlers auszuüben vermag. Hier haften alle Eindrücke tiefer und nachhaltiger. Denn oft gesehen, langsam aufgenommen und verarbeitet, unvergeßbar behalten, bilden sie einen Schatz von Anschauung, der dem Künstler bis ins hohe Alter hinauf reicht. Man bedenke etwa Hans Thoma, der seine schönsten Bilder doch immer aus der Fülle dieser Jugendeindrücke in solcher oder ähnlicher Umgebung heraus geschaffen hat und noch schafft. So auch bei Schmitthenner. Die Bilder, die Stimmungen, alles Einzelne dieses ganzen Lebenskreises seiner Jugend, verstärkt durch die Eindrücke und Erlebnisse seiner späteren Pfarrtätigkeit in solchen Städtchen und Umgebungen — diese sind der Schatz, der Kernbestand seiner dichterischen Kraft. Und dem Naiven, Ursprünglichen, Kindlichen seines Wesens entsprachen gerade diese Eindrücke. So sehen wir den Dichter bis an sein Ende überall da am stärksten, wo er diesen seiner Natur aufs innigste verwandten Mutterboden nicht verlassen muß. Entfernt er sich von ihm wie in seinem Erstlingsroman „Psyche", wo er städtisches Treiben, wenn auch mit feinster Feder schildert, so haben wir durchaus nicht das Gefühl des eigentlich Vollströmenden, Ursprünglichen, Selbstverständlichen, sondern mehr das des Tastens und zuweilen einer völligen Unsicherheit. Auch in einigen Novellen, z. B.: „Ein Michelangelo", haben wir dieses Gefühl; ja hier beobachten wir einen Riß, einen scharfen Dualismus zwischen Land und Stadt. Wo der Dichter auf dem ihm entsprechenden Boden bleibt, leistet er Prächtiges. Aber die Gestalten der Stadt, die er für seine Zwecke umformt, haben etwas Gezwungenes, ich möchte sagen: Paul Heysesches, was ihm gar nicht gelegen ist. Betrachtet man aber Novelletten desselben Bandes, wie „Der Ad'm" und andere, so merkt man an ihrer ungewollten lapidaren Geschlossenheit sogleich: Das ist Dichters Land. So ist es denn auch in seinen ausgezeichneten historischen Novellen: „Bei Heiliggeist zu Heidelberg". Das Heidelberg des Dreißigjährigen Krieges steht, obwohl Stadt, dennoch in der Behaglichkeit seiner Eindrücke in gleicher Linie mit der des kleineren Städtchens oder des Landes. Und in dem Ausleben und Auskosten dieser Werke, in der sorgfältigsten Ausmalung aller Lokaltöne, die dennoch mit den oft holzschnittartig großen und herben Gestalten zu einem restlosen Ganzen zusammengehen, oft auch wie altdeutsche Gemälde oder das Gefunkel alter brennend leuchtender Glasscheiben wirken, erkennen wir den Meister, der im Kleinen groß geworden ist, aus reinster kindlichster Liebe zu einer naiven einfach schönen Umgebung und ebenso naiven Menschen und Erlebnissen.

Jugend, werdender Mann, vollreifes Mannesalter fließen bei Schmitthenner in eines zusammen: die Kontinuität eines zielbewußten und dennoch im Ganzen naiv schaffenden Künstlers. Der Mensch hat gewußt, was er gewollt hat. Und so auch der Dichter. Ein unversiegbarer Idealismus war in diesem Manne. Ein unzerstörbarer Glaube an das Gute und Schöne. Dieser Idealismus gestattete es ihm, auf der Höhe seines Schaffens, einen Stoff zu gestalten, der unter andern Händen so leicht zur blutigsten Farce hätte werden können. In seinem Roman „Leonie" hat er mit der Hand eines Kindes und dem Auge des forschenden, in alle Tiefen des menschlichen Herzens blickenden Meisters ein naturalistisches Seelengemälde geschaffen, in dem die Feinheit und Delikatesse der Wiedergabe heikelster Vorgänge einer Ehe und Szenen, von wuchtigstem Pinsel hingemalt, um die Palme streiten. Es gibt in diesem Roman, der in einem Landstädtchen des Odenwalds spielt, Kapitel von einer erschütternden Meisterschaft, und man ist erstaunt, daß das deutsche Volk, das mit einem solchen unerschütterlichen Behagen den langweiligen Frenssen mit seinen noch langweiligeren Problemen zu sich nimmt, an diesem Problemroman ersten Ranges eines seiner Amtsbrüder achtlos vorbeigegangen ist. Aber wir dürfen hoffen, daß die leise aber sicher wirkende Kraft des wahrhaft Guten erst dann ihren Einfluß zu üben beginnt, wenn manche hinaufgeschwindelte Tagesgrößen längst vergessen sind. Wenigstens müßte es nach dem Gesetz der Auslese des Besten so sein!

Wir würden das Bild des Menschen und Dichters unvollkommen lassen, wenn wir diesem Kindergeist in einem Manne nicht auch dahin nachspürten, wo er in gewisse Tiefen, ich möchte sagen: ins Dichterisch-Dämonische mündet. Schmitthenner hat einmal den Ausspruch getan: er liebe die Gestalten Ibsens so

sehr. Sie hätten etwas von tiefen, geheimnisvollen Brunnen auf einsamer Heide. Er selbst hatte etwas davon. Auch er barg in seinem Innern Tiefen. Wer einmal eines seiner ernsten Märchen gelesen hat, etwa sein bestes, noch in Buchform nicht veröffentlichtes: „Die sieben Wochentage", der hat in Kinderaugen gesehen, aus denen das ganze süße und schwere Rätsel des Lebens uns entgegenschaut. Wie seltsam dunkle, mystisch gefärbte Blumen stehen sie unter den andern Gewächsen seines dichterischen Bodens. Ihr Duft ist berauschend. Wohl sind auch sie dem gemeinsamen Mutterboden entwachsen; aber ihre Wurzeln reichen tiefer; in eine erschauern machende Tiefe. Mit demselben Stimmungszauber, aber zuweilen von dem neckischen Gelächter eines Nixleins oder Zwergleins durchklungen, wirken die Märchen: „Der rote Reisig". Das mystische Element, das wir auch sonst bei Schmitthenner treffen, verdichtet sich hier zur geheimnisvoll funkelnden Romantik.

Schmitthenner hatte die harmlos fröhliche, aber auch die tief nachdenkliche Seele eines Kindes. Und darum schuf er Märchen, weil sie ihm Bedürfnis waren. Nicht gewollte, wie man heutzutage so viele klägliche, gedrechselte und total mißlungene Produkte schafft, deren Schöpfer glauben, weil sie das Ungereimte zum Ereignis machen, Märchen geschaffen zu haben. Märchen können nur aus einem Kinderherzen kommen und der ihm verwandten Volksseele. Und so war es bei Schmitthenner.

Ein Kind, ein Mann, ein Dichter, ein Romantiker war er — und so konnte er auch ein Priester sein. Mit festen Füßen wohl stand er in der Welt der Menschen, die er kannte, wie ein guter Vater seine Kinder; aber niemals vergaß er, daß die Welt ein Wunder ist und bleibt; so war es ihm Bedürfnis, zu glauben, mit dem Manneskinderglauben eines Martin Luther. So fand er Lösung und Befreiung, Frieden und Harmonie. In seinen Predigten entfaltet er die ganze menschliche, dichterische, priesterliche Kraft seines Wesens. Weil die Welt ein Wunder ist, ein Rätsel, das man nicht mit mathematischen, nicht mit physikalischen und auch nicht mit theologischen Formeln lösen kann, spricht er hier mit dem Ton des Kindes, das an den Vater glaubt; an die lebendig wirksame Gottesnähe; an das magische geheimnisvolle Band zwischen Menschen und Schöpfer, das Welt und Menschen in der Religion verknüpft. Schmitthenners Predigten, weit entfernt von allem rein Theologischen oder Dogmatischen, Handwerks- oder modern Weltmäßigen, atmen den naiven Geist, den die großen Prediger aller Zeiten ihr eigen genannt haben; sie gehören zum naiv Sprachgewaltigsten der heutigen Predigtliteratur.

Dieser Mann war — auch hierin durchaus kein Pfaffe im schlimmen Sinne — ein freudiger Genießer und Lebensbejaher. Eine starke aber gesunde frohe Sinnlichkeit war in ihm. Er betrachtete die Sinnenwelt als ein Geschenk Gottes und genoß sie. Aber nicht ein Quentchen Egoismus war in ihm. Lauterste Güte und Selbstlosigkeit wie in ihm waren selten in einem Menschen lebendig. Drum gingen auch Friede und Freude, Wohltun und Behagen, Harmonie und edelstes Menschentum wie ein Geleite von Engeln mit ihm. Man mochte nur sein Weib, seine Familie ansehen: welch ein Gefühl steten Glückes strömte stark und liebesgewaltig da von Einem zum Andern! Sorglos war Schmitthenner wie ein echtes Kind. Berechnung war nicht sein Wesen, und in seiner Selbstlosigkeit vergaß er sehr oft nur zu sehr sein eigenes und seiner Familie Bedürfnis. Zu geben mit vollen Händen war ihm, dem mit Gütern des äußeren Lebens nicht Gesegneten, Bedürfnis. Und man weiß nicht, was größer war: seine Güte, seine Selbstlosigkeit, seine Bescheidenheit. Diese Bescheidenheit verbot ihm denn auch als Dichter, egoistisch oder auch nur menschlich verständlich für das Bekanntwerden seiner Dichtungen zu wirken.

Rastlos tätig war er. Man kann sagen: die doppelte Inanspruchnahme durch sein Pfarramt mit seinem unermüdlichen Wirken in allen möglichen seelsorgerischen und theologischen Vereinigungen und zugleich seine reiche dichterische Tätigkeit haben ihm, dem starken Manne, mit zweiundfünfzig Jahren im vollsten Schaffen ein vorzeitiges Ende gebracht. Ein großer Roman, eine Reihe von Novellen und Märchen harren noch des Druckes oder der Buchausgabe.*

Nicht im Frühling durfte er sterben, um durch das blühende, von ihm so geliebte, mit allem Sonnenglanz der Dichtung verherrlichte Heidelberg zu Grabe getragen zu werden. Einen unvergänglichen reichen Frühling aber, einen vollen Sommer hat er uns in seinen Werken hinterlassen, auf denen nur der leise Schatten liegt, daß ihm kein Herbst beschieden war!

Wir aber, sein Bild im Herzen, wollen für sein Gedächtnis wirken und schaffen, auf daß wir ihm in zahlreichen Herzen das Denkmal errichten, das ihm, dem kinderreinen Dichter, dem edeln Menschen, dem Freunde der stillen und guten Seelen, gebührt. Albert Geiger.

---

* Adolf Schmitthenners Werke sind erschienen: Psyche, Roman, 1891; 2. Aufl. 1892. — Novellen, 1896. — Leonie, Roman, 1899. — Neue Novellen, 1901. — Ein Michelangelo, Sonderdruck, 1907. — Herr, bist du's? Predigten, 1906.

FEUER.

Von ADOLF SCHMITTHENNER.

Am Waldrande, da, wo der Rote Reisig in die Talschlucht hinunter steigt, hauste einer, dem man nicht gern begegnete, und um dessen Hütte man auch dann in weitem Bogen herumgegangen wäre, wenn er nicht so wütende Hunde gehabt hätte. Das war ein Mann, der konnte mehr als Brot essen. Seine Vorfahren waren lauter Schinder gewesen, und er selber war auch so etwas. Auch Scharfrichter kamen unter seinen Ahnen vor.

Er ging sonst nicht unter die Leute. Aber eines Abends trat er zu Sensenbach im Schwanen in die Wirtsstube. Man schaute ihn verwundert an, das Gespräch verstummte; als er sich an den Tisch setzte, rückten die Nachbarn von ihm weg. Er saß eine Weile still für sich. Auf einmal sagte er mitten in das Gespräch hinein:

Eine Ururgroßmutter von mir ist zu Fürfeld als Hexe verbrannt worden. Meine Urgroßmutter ist als junges Weib dabei gestanden. Da ist ihr eine Flamme vom Scheiterhaufen in den Leib gefahren. Darum sind alle aus meinem Geschlecht fürs Feuer gezeichnet.

Während er so erzählte, hielt er die geballte Faust auf dem Tisch. Die Umsitzenden sahen mit Grausen, wie die Flamme in der Ampel sich zu ihm hinbog, und die Frau Wirtin bemerkte, daß sich der blaugraue Ring, den er am Daumen trug, bewegte, als ob er ziehender Rauch wäre, und sie behauptete später steif und fest, sie habe deutlich gesehen, daß eine Maus aus seiner Hand geschlüpft und über den Tisch gelaufen sei, als er sich erhob, um das Zimmer zu verlassen.

Hinter ihm war es still in der düstern Stube, die Leute schauten sich an, keiner mochte ein Wort sagen. Da winkten sich zwei von den Tischgenossen zu, beherzte Männer, und gingen ihm nach. Im Hof war er nicht. Als sie aber aus dem Hof auf die Gasse hinausgingen, sahen sie einen langen Schatten auf dem mondhellen Weg, und wie sie um die Ecke bogen, sahen sie den Alten regungslos mitten auf der Gasse stehn und zum Giebel der Scheune hinaufschauen.

Was seht Ihr denn dort oben? riefen sie ihm zu. Da schrak er zusammen, wie wenn er aus einem Traum erwache. Dann ging er auf den Brunnen zu, zog ein weißes Tüchlein aus der Tasche, hielt es unter die Brunnenröhre, bis es triefend naß war, und so schob er es unter sein Wams und sein Hemd auf die bloße Haut.

Hierauf ging er wieder in die Wirtsstube. Alle Köpfe wandten sich ihm zu. Die beiden Männer aber, die hinter ihm hereingekommen waren, sahen deutlich, daß, als er sich auf seinen alten Platz setzte, die Flamme in der Ampel ein wenig zitterte und dann kerzengerade in die Höhe stieg, so daß es noch einmal so hell in der Stube wurde, als es vorher war.

Er bestellte sich den zweiten Schoppen.

Als ihm die Wirtin das volle Glas hinstellte, faßte er sie bei der Hand und sagte:

Heut möcht ich bei Euch bleiben!

Das junge Weib schüttelte seine Hand ab.

Lasset mich in Ruh!

Darauf wurde er lustig und fing an zu singen. Zuerst tat ihm niemand Gesellschaft, denn es war ein Lied, das noch keiner gehört hatte. Die Burschen aber merkten auf den Kehrreim und sangen ihn schließlich mit:

Zwei Flammen
Schlugen zusammen.
Wo?
Ha ha ha ha!
Im Heu und im Stroh.

Derweilen schaute die Frau Wirtin immer wieder nach der Hand, die der Alte vorhin gepackt hatte; die Männer aber, die um den runden Tisch saßen, waren in ihrem Gespräch mit einemmal auf das Brennen gekommen. Sie erzählten sich vom letzten großen Brand, und was da ein jeder erlebt hatte. Darüber wurde es dreiviertel auf elf Uhr, und die Feierabendglocke schlug an. Ein Schreck fuhr durch jedes Gemüt.

Es ist Feierabend, sagte einer. Ich habe gemeint, es brennt, sagte sein Nachbar.

Die Männer tranken langsam ihre Gläser aus, der Alte aber, der das seine schon geleert hatte, klopfte mit ihm auf den Tisch und rief:

Frau Wirtin, noch einen Schoppen!

Die Wirtin tat, als höre sie nicht.

Frau Wirtin, noch einen, noch einen Schoppen!

Und er fing zu singen an:

Heut geh ich aber gar nimmer heim!
Heut bleib ich da!

Die Wirtin, die seit einer Weile mit Schauder bemerkt hatte, wie die Flamme der Ampel sich wieder zu ihm hinüberneigte, raffte die leeren Gläser zusammen und sagte:

Geht Euers Wegs! Ihr habt eine weite Strecke!

Er aber sang:

Und er zieht sie an der Hand,
Auf der Leiter,
Immer weiter —

Damit griff er nach der Hand der Wirtin, die gerade die Gläser vom Tisch aufhob. Die Wirtin zuckte zurück, wie man vor einer Flamme, die aus dem Ofen schlägt, zurückfährt, und die Gläser fielen klirrend auf den Boden.

* Aus „Neue Novellen" (Verlag v. Fr. Wilh. Grunow, Leipzig).

Jetzt aber ists genug, sagte der Bruder der Wirtin und ging auf den Mann zu. Zahlt Eure Zeche und die zerbrochnen Gläser und geht zum Haus hinaus!

Der Alte griff in die Tasche, und während er die Münzen auf den Tisch legte, sang er:

Zum Haus hinaus,
Komm, Grete,
In die Scheuer hinein,
Komm, Grete,
Die Leiter hinauf,
Komm, Grete,
Im Heu und Stroh
Brennts lichterloh!
Ha ha ha ha!

Jetzt hol ich den Hund! sagte die Wirtin.

Sie eilte die Stiege hinauf in die Kammer, wo ihr großer Hund bei den Kindern schlief, bis sie selber zu ihnen kam.

Als sie mit dem bellenden Hund heruntereilte, rief ihr der Bruder zu:

Halt den Hund zurück, daß es kein Unglück gibt; er geht schon allein.

Der Alte wankte gerade die Tür hinaus. Der Hund schnoperte hinter ihm her und kam winselnd zurück zu seiner Herrin. Die Geschwister standen unter der Haustür und sahen dem Manne nach, der wie ein Schwerbetrunkner auf die Straße taumelte.

Hat er denn so viel getrunken? fragte der Bruder.

Gott bewahre! Zwei Gläser Birnenmost, und von unserm gewässerten. Aber schau, was will er denn dort?

Der Alte taumelte auf die Scheune zu und hielt sich mit beiden Händen an dem Tor. Als er wieder fest stand, rüttelte er an der verschlossenen Tür und rief:

Da will ich hinein, da muß ich hinein, drin muß ich sein!

Da griff ihn der Bruder, der ein stämmiger Mann war, am Kragen, schleppte ihn zu dem Brunnen und hielt ihm den Kopf unter die Röhre, bis die Kleider vom Wasser trieften, dann gab er ihm einen Stoß und rief:

Geh heim wie ein begossener Pudel, du Lump!

Der alte Mann war auf den Boden gefallen und lag unbeweglich. Der Hund, den die Wirtin am Halsband hielt, tobte und wollte sich auf den Liegenden stürzen. Der aber stand langsam auf, langte nach seiner Mütze, die neben ihm auf der Straße lag, und ging hinkend davon.

Die beiden sahen ihm nach, bis er hinter der Ecke verschwunden war.

Bleibe bei mir heute nacht, bat die Schwester ihren Bruder. Ich habe noch nie so Angst gehabt vor dem Brennen wie heute.

Der Bruder wollte sie beruhigen. Haus und Hof und Scheune seien verwahrt. Aber die Schwester flehte ihn an, ihr den Willen zu tun.

Siehst du, wie es wetterleuchtet? Ich fürchte mich sonst nicht vor dem Gewitter; aber wenn heute nacht eins kommt, werd ich vergehn vor Angst.

Da bekam der Bruder Mitleid mit seiner Schwester. Er dachte daran, daß sie keinen Gatten mehr habe. Er sah die schwarze Scheuer an und horchte nach der Richtung hin, wo die Schritte des Alten verhallt waren.

Ich will heute nacht bei dir bleiben und wachen. Aber ich will zuerst heim und meine Flinte holen.

Die Flinte nützt doch nichts wider den Blitz, sagte die Schwester.

Den dort fürcht ich mehr als den Blitz, erwiderte der Bruder. Schließ das Haus zu und halte den Hund bei dir, in einer halben Stunde bin ich wieder da.

Er ging rasch die Straße hinauf und beschleunigte seinen Schritt, denn Flamme auf Flamme zuckte über den Himmel, und es donnerte in der Ferne.

Die Wirtin aber ging in das Haus zurück, schloß die Tür zu und setzte sich an das Fenster, an dem sie, einer stehenden Verabredung gemäß, das Klopfen des zurückkehrenden Bruders erwartete. Ihr Hund legte seinen Kopf auf ihren Schoß und schaute sie an.

Als sie das Grollen des Donners vernahm, eilte sie, die Ampel in der Hand und von dem Hunde begleitet, in die obere Stube und weckte ihre zwei Kinder aus dem Schlaf; das ältere zog sich selber an, derweilen sie das jüngere in fliegender Eile ankleidete. Dann nahm sie das Bübchen auf den Arm, das schlaftrunkne Mägdlein folgte ihr nach, und so kehrte sie in die untere Stube zurück.

Sie setzte die Ampel auf den Tisch, hob das Kindchen in sein Stühlchen und befahl dem größern, sich zu ihm zu setzen und den Arm um sein Köpfchen zu schlagen. Dann setzte sie sich wieder an das Fenster. Der Hund war ihr bei all ihren Gängen und Verrichtungen auf dem Fuße gefolgt, und es tat ihr wohl, wo sie ging und stand, seine Schnauze hinter sich zu fühlen. Und jetzt stand er wieder vor ihr, legte den Kopf auf ihr rechtes Knie, das dem Fenster zunächst war, und schaute sie mit funkelnden Augen an. Sie aber blickte bald auf den Hund, bald schaute sie zum Fenster hinaus, und jedesmal, wenn ein Blitz die Erde beleuchtete, stand, grell vom Schein umrissen, die hohe schwarze Scheune vor ihren Augen.

Wie sie auch wieder einmal auf ihren Hund niederschaute, bemerkte sie, wie dessen Augen sprühten; mit wütendem Gebell fuhr er an ihrem Gesichte vorbei, setzte die Vorderpfoten auf den Fenstersims, knurrte und fletschte die Zähne.

Jetzt hielten die Wirtin und der Hund den Atem an, und die junge Frau hörte deutlich ein Geräusch, wie wenn an der gegenüber-

liegenden Scheune eine Leiter angelegt würde. Auch der Hund mußte es gehört haben, denn er erhob ein wütendes Gebell. In diesem Augenblick erhellte ein Blitz die Nacht, und die Wirtin sah deutlich in seinem Lichte eine hohe Leiter, die bis zum Firste des Giebels hinaufragte. Sie hatte eisernes Beschläg in ihrer Mitte, und daran erkannte sie die Leiter des Hofbauern, der im letzten Hause gegen den Roten Reisig zu wohnte. Die Leiter hing sonst in einem offnen Schuppen, und hundertmal hatte sie sie da hängen sehen.

Was will denn der Hofbauer an unsrer Scheuer? dachte sie, und heiße Angst kam über ihr Herz. Da klopfte es an die schwarze Fensterscheibe.

Heinrich, du bist es schon? rief sie und öffnete froh. Aber welch ein Entsetzen, als eine heiße Hand hereingriff und sie am Knöchel packte, und eine heisere Stimme ihr zuraunte:

Komm mit, komm mit
Die Leiter hinauf!
Im Heu und im Stroh
Gehts heute nacht noch lustig zu!

Der Schreck lähmte ihr Sinne und Kraft. Der Hund sprang an ihr vorbei zum Fenster hinaus auf den Unsichtbaren los, aber mit einem Gemisch von Wutgeheul und Angstgewinsel fiel er an ihm nieder und verschwand in der Finsternis.

Da zischte der Alte:

Es ist die allerhöchste Zeit! ließ die Hand los und sprang vom Hause hinweg.

Im Lichte des nächsten Blitzstrahls sah sie den Mann, wie er hurtig die Leiter hinaufkletterte. Eine Weile säumte das Wetter, ein heißer Wind fegte die Straße her und schlug das Fenster zu und auf. Jetzt wieder ein Blitz, und Blitz auf Blitz, und die Donner rollten über dem Hause zusammen. Die Frau schaute nach der Scheuer hinüber und sah den Mann, wie er rittlings auf dem Firste saß, die grauen Haare wehten im Wind, und die hagern Arme streckten sich in den Glast hinein.

Der Glast erlosch, und schwarze Nacht hatte alles geschluckt. Da sang es vom Firste her:

Zwei Flammen
Schlagen zusammen!
Wo?
Ha ha ha ha!

In das gellende Lachen hinein schlug eine Lohe aus dem schwarzen Himmel. In Glut und Licht vergingen der Frau die Sinne. Sie wurde in die Mitte des Zimmers geschleudert. Als sie aus ihrer Betäubung erwachte, hielt sie ihre beiden Kinder umfangen. Die Stube war taghell erleuchtet, der Regen rauschte hernieder, und aus der Scheune stieg still und hehr eine Feuersäule gen Himmel.

DIE KINDER DER MUSSE.

Auf dem sommergrünen Blumenbühel
Hausten heut vier nackte weiße Büblein.
Eines warf die grauen Schieferscheiben
Zielend nach dem aufgesetzten Steinmal,
Und das andre, auf dem Rücken liegend,
Pustete mit spitzen Kirschenlippen
Federn vom verblühten Löwenzahne.
Einen Käfer auf dem Zeigefinger
Trällerte das dritte Lumpenliedchen,
Und das vierte schlug auf Kräuterbüscheln
Ungebändigt schlanke Purzelbäume.
Wandernd traf ich sie und fragte staunend:
„Habt ihr nichts zu schaffen, nichts zu wirken?
Dürft ihr so die goldne Zeit vertrödeln?“
Eines blinzelte und maulte schelmisch:
„Was uns lüstet, ist uns Tagewerk! Wir
Sind der Muße ungesorgte Kinder!
Schon Homer beschlichen wir und stäubten
Rosenblätter handvoll ihm ins Antlitz,
Wenn er summend in das goldne Spiel sann.
Weidlich tollten wir in Phidias' Werkstatt,
Und um seines Donnrers Marmorschenkel
Dideldumten wir den Ringelreihen.
Unter bärtigen Phalangenkämpfern
Trabten wir in Alexanders Heerschar,
Flochten Eppich ihm um Stirn und Mischkrug
Und betatschten seines Streithengsts Flanken.
Heimlich löschten Keppler wir die Ampel:
Eia, schönre Fangebälle gabs nicht,
Als die ausgehöhlten Weltenkugeln,
Wenn sie auf der alten Diele hopsten!
Unterm Kerzenblitz der Spiegelsäle
Bot uns Stelldichein der Preußenkönig,
Der die Schlachten und die Dichter liebte.
Wir bebänderten den steifen Zopf ihm,
Zupften seinem Windspiel Schweif und Ohren
Und betippten das Spinett zur Flöte.
Tauchte nach vergornem Werk und Tage
Goethe in die zwielichtgraue Welle,
Patschten wir ins Wasser, daß es sprühte
Und ihm Haupt und Schultern übertroffen:
Wie aus einer Göttin Armen stieg er
Heiter und gelassen aus den Fluten.
Doch in dem verhasteten Jahrhundert,
Wo ihr alle jagt und hetzt und rechnet,
Wills uns nirgendwo bei euch behagen.
Darum spielen wir zu unsrer Freude,
Bis uns wieder holdre Zeiten lachen.“
Eilig hoben sie die rosgen Füßchen,
Schlugen mir ein Schnippchen und entschwanden.

Zürich. Adolf Frey.

RICHARD DEHMEL

läßt im Verlag von S. Fischer eine Gesamtausgabe seiner Werke erscheinen. Dies ist gewiß kein Ereignis für das deutsche Volk, von dem es wüßte. Und doch, wie ich nun den schönen ersten Band in den Händen halte (es sind die „Erlösungen", die 1891 zuerst bei G. J. Göschen in Stuttgart und 1898 in zweiter Auflage bei Schuster & Loeffler erschienen), muß ich mir sagen: dies ist mehr als eine der gewohnten Gesamtausgaben, es ist die Anerkennung eines Dichters, gegen den sich die Deutschen mit einer Bösartigkeit gewehrt haben, mit der sie nur ihre bedeutenden Geister zu empfangen pflegen. Wer freilich die deutsche Dichtung nur zum Feierabend braucht und brauchen kann — wer wollte den ernst- und vielbeschäftigten Bürger darum tadeln — dem mag es sonderbar sein, so viel Aufhebens um einen Lyriker zu machen, der mit Gedichten die Welt bezwingen will. Wir aber, die wir die letzten fünfzehn Jahre geistiger Kämpfe mit erlebten, und darum wissen, daß durchaus mehr als ein bißchen Literatur in den Köpfen brodelte, daß vielmehr die Zeit sich wieder einmal heiß gelaufen hatte: wir sehen in diesem Mann durchaus mehr als einen Lyriker. Der elementaren Feuerkraft dieser Persönlichkeit ist es gelungen, so ziemlich alles in sich auszuglühen, was in den Jahren die Geister erhitzte; so ist er mehr für uns geworden als seine Gedichte: das Symbol dieser modernen Zeit, mehr noch: ihre Ehrenrettung. Denn nicht lange mehr und die Historie muß fragen, was aus der Literatur-Revolution vor 15 Jahren herausgekommen und lebendig geblieben ist? Und weil Liliencron zu Raabe und Fontane, also zu den Alten zählt, die von den jungen Leuten damals auf den Schultern ihrem Drang voraus getragen wurden: so werden außer den Werken Richard Dehmels nur verstreute Einzelheiten (wie etwa Wedekinds „Frühlingserwachen") stark genug sein, den Nachgeborenen Trotz und Wildheit jener Gebärden verständlich zu machen.

Wer dies prüfen will, nehme heute einmal „Vor Sonnenaufgang" oder sonst ein heiß umstrittenes Werk aus jenen Jahren zur Hand: altfränkisch ist geworden, was umstürzlerisch schien, und kaum noch tönende Phrase, was als Leben schäumte. Wir belächeln, daß Bierbaum gegen Heyse zu Felde zog, und erkennen in Hartleben einen zarten Epigonen. Wo ist die „Ehre", der „Talisman" und die „Jugend"? Selbst die „Weber"? Man sprach so viel und spricht nicht mehr davon. Auch bei Dehmel hat nicht alles Klang behalten, und seine „Erlösungen" von heute sind klugerweise nicht die von 1891. Aber wer von allen damals darf noch wagen, mit einer Gesamtausgabe von neuem vor sein Volk zu treten?

Gewiß, die Brände sind gelöscht; die jungen Köpfe heute lodern nicht mehr so und längst schon pfeifen die Spatzen des deutschen Dichterwaldes seine Sprache, die ehemals den Wildesten zu ungebärdig schien: aber nun erst, wo der Inhalt uns nicht mehr entzündet, wo wir kühlen Sinnes diese Verse lesen, enthüllt sich ihre Kunst und nun erkennen wir, warum sie nicht mit ihrem Inhalt sterben mußten: weil Richard Dehmel von Anfang an ein bewußter Künstler und ein Schmied war, der sein Eisen im Feuer hielt, um es zu hämmern, der die Leidenschaft nur brauchte, um Worte für die Kunst zu gewinnen, und der so seit Nietzsche der größte Mehrer unserer deutschen Sprache geworden ist.

Das mag nun freilich unsern Lyrikern auf dem reich und bunt besetzten Felde zwischen Stefan George und Mombert ein leichtes scheinen; denn selten ist Wortkunst so als Sport getrieben, worden wie heute. Selten freilich ist auch mehr Goethe verbimmelt und verklängelt worden, und so mag ihnen das gesagt sein: Hüter und Mehrer der Sprache zu sein ist etwas schwieriger, als klangvolle Verse zu machen. Das gelingt nur denen, die anscheinend über alle Tradition hinaus die Form zertrümmern, um einem ungesagten Inhalt nachzugehen, die nicht geschmackvoll wählend und ängstlich besorgt die Worte setzen, sondern aus ihrer bis in die Tiefen aufgewühlten Seele Wendungen und Klänge herausholen, die jedem Ohr zunächst befremdlich, auch lächerlich, gespreizt, geschmacklos, auch roh und tölpelhaft erscheinen, die ebensowohl Verrücktheiten wie wunderbare Schönheiten bedeuten können. Selten ist jemand um seiner unerhörten Sprache willen mehr verhöhnt, veralbert und verlästert worden als Richard Dehmel, und heute essen alle, die da Verse machen, von seinem Brot; er hat die Zungen gelöst, soweit sie nicht in überkommenen Versen klingeln, er hat den Jüngsten Mut gemacht, das Äußerste im Wort zu wagen; doch hat er auch ein Beispiel gegeben, das Äußerste an Zucht zu zeigen. Und diese Zucht ist wohl dasjenige, was aus seinen Werken in dieser Gesamtausgabe am stärksten wirken wird. Zwischen Gelegenheitsausbrüchen seiner vulkanischen Natur, zwischen gewaltsam losgerissenen Blöcken lagen die zur Form geschmolzenen Gebilde zu wirr gehäuft. Nun hat die Meisterhand des reifen Mannes das Gewordene seiner Jugend ausgewählt und hämmernd noch zuletzt manches Ding in seine letzte Form gebracht, damit im äußeren Gewand seiner Werke keiner einen Grund mehr finden kann, den Dichter abzuleugnen, der in seiner Zeit der stärkste unseres Volkes war und der den Großen zugesprochen werden muß, wenn diese Zeit nicht selber vor der Nachwelt kleinlich befunden wird.

Wilhelm Schäfer.

EROS.

Ein holdes Bild von eines Meisters Hand,
der für den Schönheitsglauben seiner Seele
in deinem Wuchs und Antlitz sonder Fehle
ein Sinnbild und ein Siegel sich erfand:

so sah ich dich an einem Sommertag;
dem Bad entstiegen, liefst mit flüchtgen Füßen
den Hügel du hinan, das Licht zu grüßen,
das reifesegnend auf der Landschaft lag.

Die schlanken Arme hoch emporgespannt,
standst du im Glanz, die jauchzende Gestalt
umbrandet von der Sonne vollsten Wogen.
Da war es, daß ich Bild und Ausdruck fand
für jener Schönheit göttliche Gewalt,
der ich in Traum und Sehnsucht nachgezogen.

Peter Hamecher.

VORREDE ZUM „HEILSBRINGER".

Von WILHELM SCHMIDTBONN.

Dieses Buch widme ich einem unbekannten Manne, den ich an einem Julimorgen in einer Münchener Regimentskanzlei sah. Ich war kommandiert, an einem Tisch zu sitzen und Briefe in ein Buch einzutragen. Da trat mit der gewöhnlichen Schar solcher, die vom Arzt für den Militärdienst untersucht wurden, ein äußerst sonderbarer Mann ein. Er trug nicht wie die andern: Hosen, Stehkragen und Hut, sondern einen langen Rock, Sandalen an nackten Füßen und das blonde Haar bloß und bis zu den Schultern. Nicht nur das, sondern auch die lange Form des bärtigen Gesichts und das ruhige Strahlen der blauen Augen gaben ihm ein Christusaussehen. Während alle andern, obwohl noch Bürger, mit einer gewissen Ängstlichkeit und Unterwürfigkeit schon jetzt die militärische Disziplin zu erfüllen strebten, stand er in einer stolzen und doch bescheidenen Zurückhaltung da. Die sonderbare Erscheinung breitete über die nüchterne Soldatenstube einen märchenhaften Schimmer. Meine Kameraden an den benachbarten Tischen steckten lachend die Köpfe zusammen oder winkten sich mit den Augen zu — während ich, wie ich gestehen muß, durch den Mann in eine Erregung geriet. Das, was ich sah, schien mir der Anfang des Zusammenpralls zweier Welten, dessen notwendige Fortsetzung farbenbunt vor mir stand. Der Mann ist frei geworden und verließ das Zimmer nach einer Viertelstunde, ich sah ihn auch nie wieder — aber doch leuchten sein Haar und seine Augen noch heute vor mir wie damals. Ich gab nunmehr acht auf jene rätselhaften Heiligen, die in ähnlichen Trachten und immer mit dem gleichen, starren und stillschwärmerischen Ausdruck der Augen von Zeit zu Zeit durch die Straßen der großen Städte wandern. Weniger ihre Tracht an sich, als der Umstand, daß sie sich dadurch in einen gewollten Gegensatz zu aller andern Welt setzten und damit ihre Verurteilung und Verachtung dieser Welt kundgaben, reizte mich, ihren vermutlichen Gedankengängen nachzugehen. In einem Eisenbahnwagen zwischen Köln und Elberfeld sprach ich dann mit einem von ihnen. Es war bald zu erraten, daß ich es nur mit einem kindlich guten Narren zu tun hatte. Er reiste, mit einem Wachstuchpacken auf dem Rücken, nach Berlin, um von dort aus die Menschen zu einem naturgemäßen Leben, vor allem zur Pflanzenkost zurückzuführen. In einer armen, südlichen Vorstadt Kölns endlich hörte ich von einem dritten erzählen, von dessen Reden und Schicksalen sich an den Ufern und in den Gassen eine Art Legende erhalten hatte. Diesen dritten habe ich nie gesehen, aber ich habe ihn mir in der Vorstellung lebendig zu machen gesucht; von ihm erzählt das Buch. Er kann nicht viel anders ausgesehen haben als jener erste in München.

* * *

Diese Vorrede ist der Stil, zu dem Wilhelm Schmidt, der sich nach seiner rheinischen Heimat Schmidtbonn nennt, kommen muss, um ein Dichter zu werden, dessen „Legenden" nicht nur „von heute" sind. Ich glaube nun aber fest, dass er dahin kommt; denn obwohl auch die Sprache dieses Buches sich immer noch nicht sonderlich über die Stimmungsschilderei der Viebig erhebt, stellt es doch eine Dichtung in einem grossen Schwung der Handlung dar, der bislang wohl in kleinen Sachen wie im „Glücksschiff" erprobt, aber noch nicht im Grossen versucht war. Zu einer Legende freilich fehlt ihm die schlichte Selbstverständlichkeit; es wird noch zu viel im Einzelnen gemalt, um das Bild farbreich und innig zu machen; aber wer die Geschichte dieses rheinischen Schiffersohns und Traumkindes liest, das zum Heiland der modernen Strassenkinder werden musste, wer sie bis zu Ende liest, wo er verschwindet ohne Spur, von der barmherzigen Hand Gottes aufgehoben: dem fällt dann doch etwas aufs Herz wie von der süssen traurigen Gewalt alter Legenden. Und ich meine wohl, unsere rheinischen Landsleute müssten sich endlich auf ihren Stolz besinnen, diesen Dichtersmann zu haben; und müssten hingehen und ein solches Buch lesen, das nicht nur in rheinischer Landschaft spielt, sondern auch aus rheinischem Geist geschrieben ist. Seine Fehler kommen nur daher, dass es ein ringender Dichter, kein Romanschreiber machte; ohne tiefe Ergriffenheit wird es keiner aus der Hand legen und auch nicht ohne Freude über so manche innige Schönheit. S.

KÜNSTLER-KALENDER 1907.

Es ist Brauch geworden, mit diesem nicht sehr passenden Namen diejenigen Kalender zu bezeichnen, in denen das Künstlerische etwas mehr als vordem zur Erscheinung kommt, in denen so etwas wie kunsthistorische oder künstlerische Landeskunde getrieben wird. Diese Kalender sind sehr in den Lauf gekommen; sie haben wenig mehr mit dem Hinkenden Boten oder auch dem Daheim- oder Gartenlaube-Kalender zu tun;

ihr eingestandener oder verhehlter Vater ist der bekannte Münchener Kalender, der in seinem altdeutschen handfesten Druck und seinen nach alten Drucken gesetzten Farben in den Zeiten zimperlichster Druckarbeiten für geschmackvolle Menschen die einzige Rettung war. Ihre Beschränkung auf einen Landesteil macht sie zu wertvollen Pflegern im Heimatsschutz, dem sie entweder mit photographischen Aufnahmen oder mit handfesten Zeichnungen wertvoller Kunst- und Baudenkmäler dienen. Alle kosten 1 Mk. und können gleich dem Münchener an goldenen oder landesfarbigen Schnüren aufgehängt werden.

Mit Photographien arbeiten (beide mit Umschlägen im Dreifarbendruck) z. B. der „Schweizer Kunstkalender“ und die „Altfränkischen Bilder“. Die „Altfränkischen“ sind die ältesten; sie erscheinen im dreizehnten Jahrgang und enthalten gutgewählte Beispiele altfränkischer Kunst in Netzätzungen mit sachgemäßem Text von Dr. Theod. Henner (Verlag H. Stürtz, Würzburg). Besonders interessiert hat mich von den Abbildungen das Schloß Eyrichshof im Bezirk Ebern, ein Bau, in dem der Stil verschiedener Jahrhunderte sich zu einer prachtvollen Gruppe bindet, und ein altes Gemälde in Wenigumstadt, das in rätselhaften Beziehungen zur altkölnischen Malerschule steht, ohne ihr augenscheinlich anzugehören. Schön sind die beiden farbigen Umschläge: Glasgemälde aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts im Kreuzgang des Domes zu Eichstädt, deren klare und milde Schönheit die Farbendrucke sehr gut wiedergeben. Es ist die einheitlichste von den historischen Publikationen; man hat es mit dem Geschmack und der Sachkenntnis eines Mannes zu tun, zu dem man bald Vertrauen gewinnt. In den dreizehn Jahrgängen zusammen muß ein schätzbares Werk über das fränkische Land stecken.

Der „Schweizer Kunstkalender 1907“ wirkt dagegen in seinen Publikationen zufälliger; doch erhält er einen Ruhepunkt durch eine Plauderei von Dr. Paul Ganz über Schweizerische Frauenbildnisse, die mit gutgewählten Abbildungen (darunter die Tochter Zwinglis gemalt von Hans Asper, und das Selbstporträt der Anna Waser von 1691) und einem Farbendruck auf dem Umschlag nach Tobias Stimmer begleitet ist. Es ist der dritte Jahrgang, in seinem Kalendarium durch ein Namenverzeichnis aus einem Züricher Kalender von 1716 besonders lustig; er verdient wie sein altfränkischer Kollege, daß er nicht nur in der Schweiz sondern auch sonst Käufer fände (Zürich, Verlag der Schweizer Bauzeitung).

Näher steht uns die „Hessen-Kunst“, von Dr. Christian Rauch in Marburg herausgegeben und durch Wilhelm Thielmann etwas reichlich illustriert (Verlag von O. Ehrhardt, Marburg); doch gewähren dessen Zeichnungen, auch wenn sie nicht künstlerisch interessieren, einen Genuß durch die Schilderung Schwälmer Volkstypen. Da ist z. B. (Monat August) ein hessischer Mädchenkopf, der alle Rassentheorien über den Haufen werfen könnte, ein schönes und überfeines Oval, aus dem die kräftig germanischen Züge seltsam sprechen. Überflüssig sind allerlei Karikaturen, willkommen ein gezeichnetes Porträt unseres Heinrich Otto. Der Text bewegt sich in größeren Aufsätzen, von denen die Mitteilung über ein neugefundenes Altarwerk des ausgehenden 13. Jahrhunderts aus der Dominikanerkirche zu Frankfurt a. M. gern gelesen und der Aufschrei von Dr. Franz Bock über die moderne Zerstörung Marburgs nur mit Entrüstung aufgenommen werden kann. Wohl geschieht es überall, daß die Unvernunft der Baupolizei und die moderne Barbarei Altes vernichten; aber nicht immer handelt es sich um ein so lang und treu bewahrtes Gut wie in Marburg, das nun anscheinend dem Großstadtwahn einer kleinen Universitätsstadt verfällt.

Ein niederländisches Kalenderbuch „Der Heidger“ (Verlag Gebrüder Jänecke, Hannover), auch schon im vierten Jahrgang, bringt die Porträts zwölf niedersächsischer Dichter in merkwürdig nah genommenen und vergrößerten Aufnahmen, wodurch die Gesichter von eisgrauen Runen durchfurcht scheinen, was dem alten Raabe besser steht als einigen jüngeren.

Der Kalenderzeichner durchaus und auf alle Fälle ist Ernst Liebermann; er hat vor sechs Jahren mit dem Thüringer Kalender begonnen, schmückte den Hessischen Kalender mit farbigen Lithographien und (nach dem Prospekt) auch neuerdings den Rheinisch-Westfälischen. Er hat seine Zeichnungen nach schönen Bauwerken in Thüringen (im Thüringer Kalender, Verlag Fischer & Franke, Berlin) diesmal durch figürliche Zeichnungen belebt, wie mir scheint, nicht mit sonderlichem Glück; die Landschaftsstimmung geht zum Teufel, und die Figuren entschädigen in keiner Weise. Freilich sind sie nicht derart kümmerlich wie die von Barlösius im Berliner Kalender (Verlag Martin Oldenbourg in Berlin). Auch wenn man ihn als ein plumpes Gegenstück zu Josef Sattler auffaßte, mußte man seine derbe Ornamentik, als einem gründlichen Studium der Alten abgewonnen, anerkennen. Nun hat er sich in modernen Schilderungen versucht; und da ist man allerdings platt ob solcher Plattheit. Man bekommt ein schweres Mißtrauen gegen alles, was in historischen Gewändern sich versteckt. Der Text beider Kalender ist von Dr. Georg Voß redigiert; unter den Berliner Mitteilungen ist die über „Goethes Berufung nach Berlin“? interessant; der Thüringer ist auch textlich viel reichhaltiger: sowohl die Arbeit von B. Pick über „Jenaer Ansichtsmedaillen“ wie die über einen „Ernestiner als Druckherr“ (Friedrich Wilhelm I., geboren 1562, gestorben 1602) in Torgau sind höchst lesenswert.

Als Druckwerk künstlerisch und durchaus anzuerkennen ist der „Hessische Kalender 1907“, diesmal mit Steinzeichnungen von K. Schmoll von Eisenwerth (Druck und Verlag von H. Hohmann in Darmstadt). Die sechs farbigen Blätter in ihrer schummrigen feingetönten Farbe stehen jedes für sich als ein Kunstblatt, das wohl einen Platz an der Wand beanspruchen dürfte. Als künstlerische Leistung zweifellos der beste unter den hier besprochenen Kalendern, ein Werkchen, das für immer seinen Wert behalten wird. S.

UNSERE MUSIKBEILAGE.

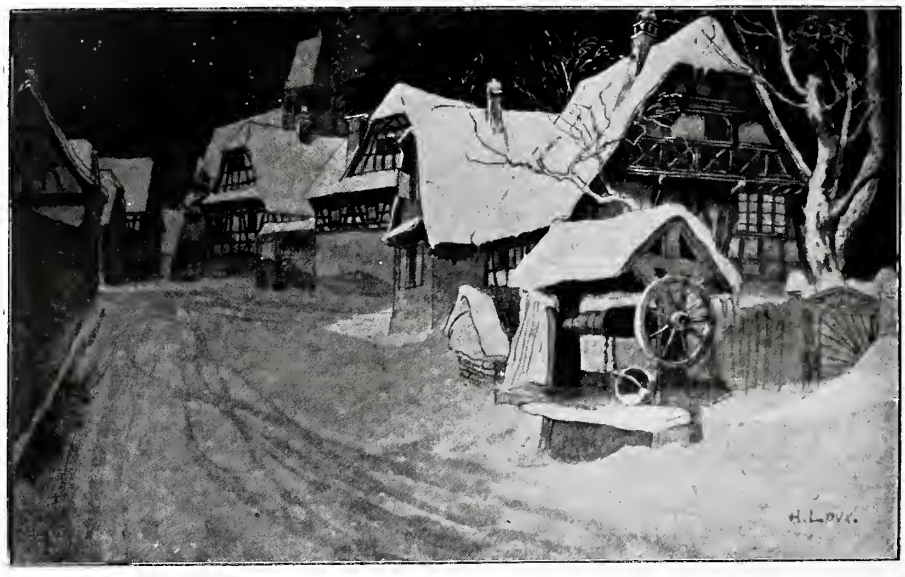
Dietrich Buxtehude, Organist der Marienkirche in Lübeck, lebte 1635 bis 1707 und galt unbestritten als das Haupt der sogenannten norddeutschen Organistenschule. Ohne ihn wäre S. Bach nicht geworden, was er ward. Buxtehude war ein musikalischer Erfinder von ungewöhnlich originellem Reichtum; besäßen seine Arbeiten so feste Form und kraftvolle Fügung, als sie echt musikalisches Feuer und die Fähigkeit haben, ihre ganz eigene Stimmung und ihre — man möchte sagen niederdeutsch-landschaftliche — Empfindung auf den Hörer zu übertragen, sie gehörten zu den ersten musikalischen Meisterwerken. Buxtehudes Schaffen fiel in die Zeit, als der Glanz des Hofes Ludwigs XIV. von Frankreich die Augen Europas blendete. Nicht nur die deutschen Höfe glaubten die französische Kultur nachahmen zu sollen: bis in die Tiefen deutschbürgerlichen Lebens drang ihr Einfluß. Ein naives Produkt der Kreuzung französischer Kultur mit deutschbodenständigem Wesen bringen wir heut als musikalische Beilage. Ein Variationenwerk. Das Thema ist der Kirchenchoral „Auf meinen lieben Gott“; die Veränderungen bilden eine Reihe französischer Hoftänze, eine sogenannte Suite, wie man deren aus der Feder S. Bachs kennt. Was würde man von einem Modernen sagen, der eine Kirchenmelodie als Polka, Walzer, Galopp und Mazurka parodieren wollte?

Das erste, nicht mit Namen versehene Stück ist eine Allemande mit Double (Variation): ruhig fließend zu spielen. Die Sarabande langsam und gravitätisch, durchweg mit merklicher Betonung des zweiten Viertels; die Courante bizarr und phantastisch; die Gigue flott und sehr behende. A. M.

Herausgeber W. Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H., Druck A. Bagel, Düsseldorf.

H. Loux.
Kirche in Seesenheim.

H. Loux.
In der Schwemme.



HEINRICH LOUX (1873–1907).

Durch den Tod des Malers und Zeichners Heinrich Loux, der am 19. Januar in Straßburg einem langwierigen Leiden erlegen ist, hat die elsässische Kunst einen schweren Verlust erlitten. Die lebensfrische künstlerische Bewegung, die seit anderthalb Jahrzehnten durch die Reichslande zieht und von Jahr zu Jahr mehr Boden gewinnt, ist durch diesen Todesfall um einen aussichtsreichen Streiter ärmer geworden. Loux gehörte zu den jüngeren elsässischen Künstlern. Er wurde im Jahre 1873 in Auenheim im Unterelsaß als ein Sohn des dortigen Lehrers geboren und verlebte seine Kinderjahre erst in seiner dörflichen Heimat, dann in dem benachbarten Sesenheim, das der „Strahl der Dichtersonne“ so bekannt gemacht und romantisch umwoben hat.

Seine künstlerische Ausbildung begann Loux auf der damals neugegründeten Straßburger Kunstgewerbeschule, und vollendete dieselbe auf der Münchener Akademie, die ihm fröhliche Jahre brachte. Gegen Ende der neunziger Jahre kehrte der junge Künstler in seine elsässische Heimat zurück. Zunächst nistete er sich wieder auf dem Lande ein und versenkte sich ins heimatliche Bauernleben, das denn auch sein bevorzugtes Feld geblieben ist.

Der Bauer samt allem, was ihn umgibt und beschäftigt, hatte es Loux von jung auf angetan. Ich habe ihn im Gespräche mehr als einmal davon erzählen hören. Schon in der Dorfschule daheim fühlte sich der Lehrersohn inmitten seiner bäuerlichen Mitschüler beinahe gedrückt und hintangesetzt, wenn er diese sprechen hörte von Feldarbeit und Ernte, vom Viehstand, von Acker und Wiesen. Er sah die Bauernbuben mit einem Gefühl von Sehnsucht die Pferde zur Schwemme reiten oder neben dem Ochsenwagen hergehen. Wer nur auch Feld und Wiesen zu besäen oder zu mähen hätte oder sich in einer Tenne zu Hause fühlen dürfte, wo die Körner springen! Das ganze Bauernleben zog ihn an, beschäftigte zuerst sein kindliches Staunen und drängte später zu künstlerischer Ausprägung.

Seine Werke tragen den typisch elsässischen Charakter unverfälscht genug, daß man im Kreise der engeren Kunstentwicklung des Elsasses Heinrich Loux als denjenigen Künstler bezeichnen darf, der am innigsten „Heimatkunst“ im heutigen Sinne darbot. Wie sein Interesse dem Volk bei der Arbeit und bei der Rast nachging, richtete es sich nicht minder auf die angestammte Tracht, die mancherorts im Elsaß schon stark im Schwinden begriffen ist. Die altväterischen Einrichtungen des Bauernbetriebes und des Hausgewerbes sammelte er eifrig landauf, landab in Skizzenbücher und Mappen. Nicht minder die Holzarchitektur des elsässischen Bauernhauses, deren ehrwürdigen romantischen Zauberhauch er stimmungswahr wiederzugeben wußte.

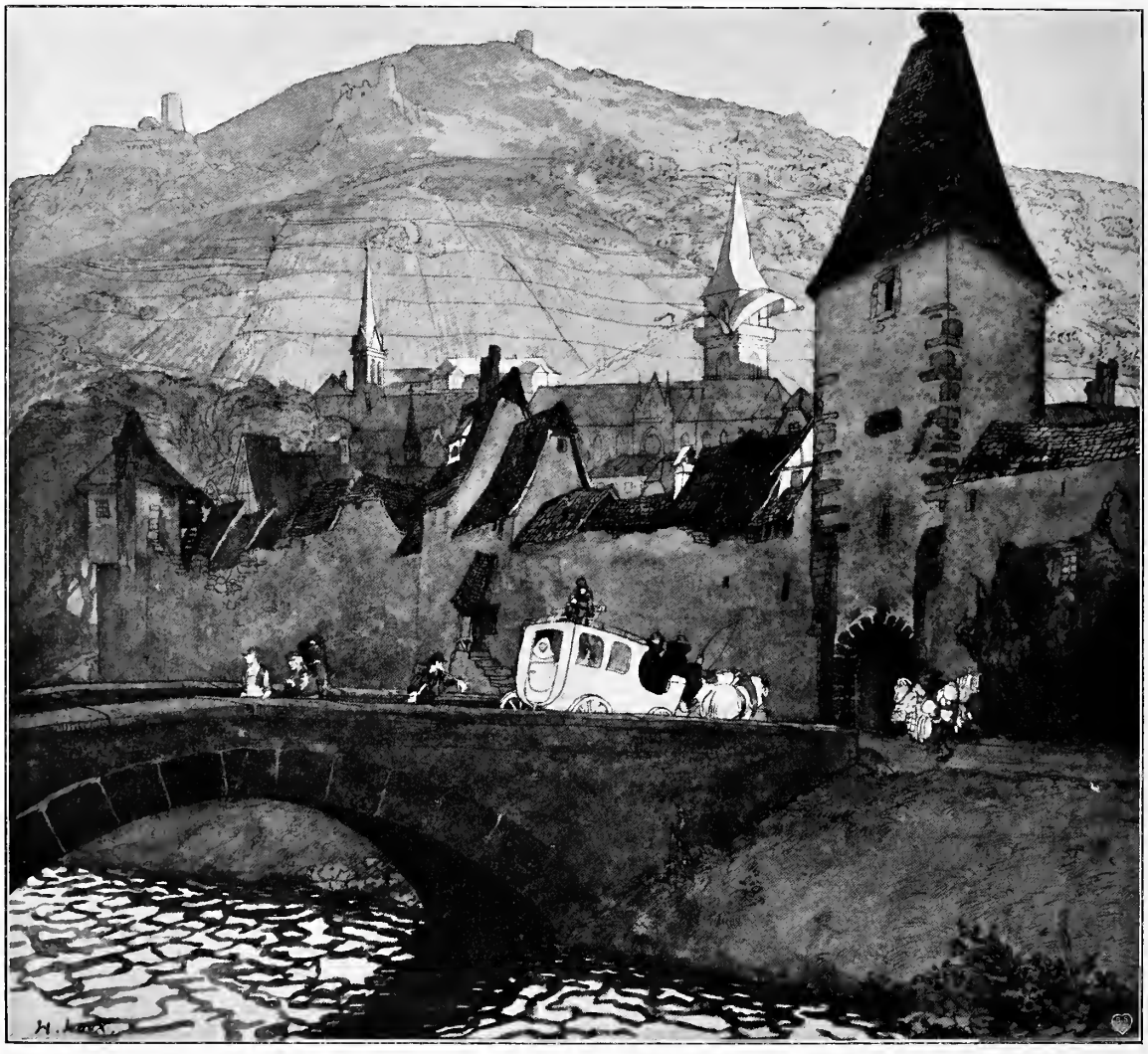
Für seine Arbeiten gab er kleinen Formaten den Vorzug und arbeitete mit einer gleichmäßig an Schwind und Ludwig Richter gemahnenden leichten Stilisierung. Eine poetische Grundstimmung seiner Werke, die durch die glückliche Verschmelzung der Landschaft mit einer ihr angemessenen Staffage noch gesteigert wird, legt den Vergleich mit diesen beiden Künstlern noch näher, aber darum war Loux trotz der unverkennbaren Verwandtschaft mit ihnen nichts weniger als ihr Nachahmer. Dazu war er viel zu bodenständig. Auch kann man eigentlich nicht sagen, er habe sich irgend einer künstlerischen „Richtung“ in die Arme geworfen, dazu war er zu persönlich, wenn man will: zu modern. Denn die moderne Kunst, alles in

allem, will Persönlichkeiten, nicht Richtungen. Es ist in allen seinen Arbeiten jeweils das, was er gewollt, oder auch gekonnt, nirgends ist ein ungesunder sentimentaler Bodensatz übrig geblieben. Unbefangen und halb unbewußt ging er zudem allem aus dem Wege, dessen Darstellung nur der Schaulust dient.

Angesichts seiner Werke mag dies letztere zunächst befremden; denn die Bauernarchitektur, die primitiven Hilfsmittel des ländlichen Hausgewerbes, die Trachten und anderseits die Poesie der Postkutsche und biedermeierscher Romantik, haben sie nicht ihren Hauptreiz im Gegenständlichen? Gewiß, ihm war der stoffliche Reiz seiner Werke nicht gleichgültig, schon deshalb nicht, weil er nur das künstlerisch zu gestalten vermochte, was ihn selbst anzog, weil er selbst seine Gegenstände liebte. Aber er wählte diese nie mit der Absicht, dem Geschmack seines Publikums zu schmeicheln. Die Wärme der Empfindung, mit der er alles erfaßte, was ihn anzog, und das innige Versenken in seine Werke verleihen diesen eine ungewöhnliche Intimität.

Im Elsässischen Kunsthaus wurde Mitte Februar eine Sonderausstellung von Arbeiten seiner Hand veranstaltet, die zahlreiche im Privatbesitz zerstreute Bilder mit dem künstlerischen Nachlaß zu einer ziemlich vollständigen Übersicht über das Schaffen des Künstlers vereinigte. Unsere Abbildungen sind Wiedergaben von dort ausgestellten Originalen und sprechen für sich selbst — oder schweigen, je nach der Natur des Beschauers!

Diejenigen Beschauer aber, deren Augen hell genug sind, um an unbefangener künstlerischer Wahrhaftigkeit Gefallen zu finden, werden der Kunst des jung verstorbenen Elsässers gerecht werden können. Wo so viel warmes Leben ist, wie in H. Loux' Werken, da pulsiert es nicht allein für die Zeitgenossen, es berührt auch noch kommende Geschlechter mit seinem belebenden Atem. Th. Knorr.



H. Loux.
Jahrmarktsmorgen.

AM UNTERSEE.*

Der Bodensee erweitert sich, nach der Verengung zwischen Konstanz und Gottlieben, noch einmal zu einem breiteren Becken, dem Untersee, der in seiner mehr strom- und binnenseeartigen Gestaltung deutlich von dem meerähnlichen weiten Obersee unterschieden ist. Der Ring seiner Ufer, die Insel Reichenau, ja noch die über dem flachen Gelände bei Radolfzell aufsteigenden Kuppen des Hegau wirken überall zu einem geschlossenen Bilde zusammen, das sich nirgends ins Weite verliert, überall von charakteristischen Landschaftslinien begrenzt ist und sich vor jeder der umgebenden Aussichtshöhen wie eine klare Karte ausbreitet.

Wenn man von Konstanz mit dem Dampfboot in den Untersee fährt, tritt man gleich, sobald das kleine schmale Radschiff mit umgelegter Esse die flachen Bogen der Rheinbrücke passiert hat, in eine ausgesprochene Flußlandschaft ein. Die beiden Rheintürme und die im Entstehen begriffene neue Kai-Straße links, vor der große und kleine Boote angekettet liegen und von der eben die breite Fähre zum Petershauser Ufer hinübergerudert wird, sind bald verschwunden. Von den anschließenden Vorstadthäusern wendet sich das Auge hinüber zu Villengärten, die bald großen Fabrikanlagen mit ragenden Schloten Platz machen. Dann verflacht sich zu beiden Seiten das Gestade und wandelt sich in ein schilfiges Ried, das linker Hand nur einmal von dem malerischen Paradies unterbrochen wird: ein paar Fischer- und Bauernhäuser spiegeln sich mit der kleinen vorgemauerten Straße in dem ruhig gleitenden Fluß. — Es wird mit Vorsicht gefahren. Nirgends ist das Wasser sehr tief. Die Bahn des Schiffes ist deutlich abgesteckt. Hier ragt eine Gruppe von Pfählen, scharf umspült, über das Wasser: es sind Reusen, in denen sich die mit der Strömung gehenden Fische fangen. Drüben schieben sich breite Binseninseln, grünwogend, vor. Rechts vor uns die weite Ebene des Rieds, braungolden sich hinüberziehend zu der Pappelreihe, neben der die Straße zur Reichenau führt. Links nähert sich eins der charakteristischen Ebenen- und Flußschlösser, die wuchtig aufs flache Land gestellt sind: Gottlieben. Es ragt doppelturmig aus den Wipfeln eines Parks auf, der wie ein Hain über den Feldern steht. Es war einst ein Sitz der Bischöfe von Konstanz. Wir fahren an der Gartenterrasse vorüber. Ein Grüßen hinüber zum Schloß, in dessen Garten eine fröhliche Gesellschaft sich ergeht. Es wird erwidert. Und schon legt das Schiff vor ein paar alten behäbig stolzen Patrizierhäusern an der Landungsbrücke an. —

Von hier ab erweitert sich der See schnell. Rechts schiebt sich die breite Insel Reichenau, die durch einen Steindamm mit dem festen Land verbunden ist, wie ein neues Ufer vor das zurückweichende feste Land. Links tritt der Hochuferzug mit seinen Schlössern, dem noch bei Gottlieben ein breiter ebener Flachlandstreifen vorgelagert war, allmählich näher ans Wasser.

Von dem reichen Schweizer Uferstädtchen Ermatingen fährt das Boot hinüber zur Reichenau. Sie ist unser erstes Ziel.

Überall erheben sich Weinberge über den flachen steinigen Strand. Wir steigen hinan. Verstreut liegen an den Straßen einzelne Gehöfte. Mächtige Bottiche stehen da und dort. Man rüstet zum Herbste. Wir durchwandern das grüne Eiland, das einst vor Jahrhunderten Mönchshand rodete, als es noch Sintlas-Aue hieß und von Schlangengezücht wimmelte. Jetzt ist die hügelige Reichenau einer der sonnigsten, lichtesten Flecke: drei wohlhabende Dörfer mit ihren freundlichen Kirchen, durch schöne Straßen verbunden, Gärten, Rebberge, einzelne Gehöfte, weidenbestandenes Ried, flache Schilf- und Kiesgestade, an denen Fischerkähne liegen, Ufervillen, die Ruine einer alten Wasserburg — und nichts von Wald, kein Dunkel, keine tiefen Schatten, alles durchsonnt, bewohnt — und dennoch weit, frei, ohne Enge, ein kleines, vom See umspültes Reich, in dem ein Hauch der friedlichen Abgeschlossenheit aus den Zeiten der Mönchsgemeinschaft erhalten zu sein scheint. — Die Klosteranlage des heiligen Pirmin, Münster und Seitengebäude, liegt in der Mitte der Insel. Der Mesmer zeigt Wunderdinge: Holz und Nägel vom Kreuze Christi, Dornen von der Dornenkrone, einen Krug von der Hochzeit zu Kana. Auch ein Tropfen heiligen Blutes wird in kostbarer Monstranz aufbewahrt und einmal im Jahre, am großen Blutfest, mit Prozessionen, Gebet und Gesang gefeiert. Das ist der Ehrentag der Reichenau. — In der Kirche von Mittelzell hängt ein handwerksmäßig gemalter Bilderzyklus, der die seltsame Geschichte des Blutstropfens erzählt, wie er durch die Hände von Fürsten und Kaisern schließlich in den Besitz des Klosters gekommen. Überhaupt ist das Reichenauer Kloster mit vielen Schenkungen und Vergabungen bedacht worden, hat sich deren aber auch durch Pflege der Wissenschaft und Künste würdig erwiesen. Eine wertvolle Bücherei ward hier verwaltet und durch manches neue Werk bereichert; so durch die hauptsächlichsten älteren Geschichtsquellen über den Bodensee, die Werke des Abtes Walafried Strabo. — Dies alte Kloster hat Scheffel in köstlicher Schilderung, in die er auch Züge aus St. Gallischen Chroniken verwob, lebendig wieder-

* Aus einem im Frühjahr bei Georg Müller in München und Leipzig erscheinenden Buche „Der Bodensee", das der von der genannten Verlagsanstalt herausgegebenen Serie von Kulturbildern sich eingliedern wird.

Kloster St. Georgen in Stein a. Rhein.

erstehen lassen. Der Mesmer erzählt noch von Scheffels häufigen Besuchen, wenn er Freunde in die Sakristei, seine dichterische Requisitenkammer, führte. —

Wir wandern am nördlichen Ufer der Insel. Das altchristliche Kirchlein von Oberzell erhebt sich mit seinem Pfarrhaus einsam auf einem Hügelrücken zwischen Reben über dem See. Stille ringsum. Nur weit drüben auf der Straße geht ein Bauer vorbei. Die wuchtigen Mauern, die ganze untersetzte Gestalt des kleinen Gotteshauses, die finstere Krypta unter dem Chor, das ist dunkle Jugend des Christentums.

Wir gehen den Weg, den wir kamen, nach Mittelzell zurück. Drüben über dem Wasser liegt Allensbach. Diese Bucht des Untersees, „Gnadensee" geheißen, ist nicht allzubreit. Man kann hinüberrudern in wenig mehr als einer Viertelstunde. Aber seine ganze Bedeutung hat der Gnadensee erst im Winter, wenn es zwei, drei Wochen streng gefroren hat und nicht allzuviel Schnee gefallen ist. Dann prüfen die Fischmeister das Eis; und wenn es trägt, wird aus Tannenbäumchen, die man in die glasigdunkle Decke einhackt, ein Weg abgesteckt von Allensbach nach Mittelzell. Zehn Meter rechts und links kann man dann dem Eis unbedingt trauen, aber auch weiter, namentlich nach der Rundung der Bucht zu, ist es noch sicher. In ganz harten Wintern kommt es sogar vor, daß auch die anschließende meist eisfreie oder nur mit dünner Decke überspannte Bucht von Radolfzell ganz gefriert.

Wenn der Eisweg Allensbach—Mittelzell eröffnet ist, dann beginnt hier draußen ein lustiges Leben. Schlittschuhläufer aus Konstanz und von weiter her, zahlreiche Kinder aus den nahen Dörfern, Fußgänger und Handschlitten beleben die breite dunkle Eisfläche und verlieren sich, selbst wenn sie in ganzen Gruppen beisammen sind, dennoch in der grauen gleichmäßigen Weite. Auch der wirtschaftliche Verkehr zwischen Festland und Insel geht dann übers Eis: große holzbeladene Schlitten und Boote werden herüber- und hinübergeschoben, als hätten die Leute für ihre Frachten den Bau dieser glitzernden Brücke abgewartet. Alles freut sich des neuen Weges. Die meisten Läufer halten sich in der Nähe der abgesteckten Bahn oder fahren weit an den buchtigen beschneiten Ufern der Insel oder des Festlandes hin. Aber auch weit draußen, in der Richtung auf die in der wintergrauen Dämmerluft verschwimmenden Hegaukuppen und den Schienerberg zu, sieht man Gestalten; und oft, an nebligen Abenden, wenn auf dem Eise nach allen Seiten gleichmäßig lastendes Grau liegt und man schon wenige Meter vom Lande jede Orientierung verliert, haben sich Leute, die nach Radolfzell hinüberwollten, verirrt, sind auf den freien See hinausgekommen, wo die Strömung des Rheins kein tragendes Eis gefrieren läßt, und sind dort ertrunken.

Es ist ein wunderliches Gefühl, auf dem glasklaren dunklen Eise vom Ufer auf die Seetiefe hinauszulaufen. Noch sieht man deutlich den gelben Grund, Steine und Scherben, die auf ihm liegen, einen kurzen Bootspfahl, der heraufragt und mit seinem Kopf eingefroren ist. Langsam senkt sich der Grund. Schwindel faßt ganz leise den Läufer, wenn er sich so über der Flut schweben sieht, in die sein Blick metertief hinabdringt, und in der gar ein Fisch gerade unter seinen Füßen vorüberschnellt. Erst wenn er ganz über dem Grundlosen läuft, schweigt das schwindelnde Gefühl.

Wie das dröhnt, wenn ganz fern ein Läufer herankommt! Die ganze Decke scheint zu zittern und der Ton des Stahles auf ihr nach allen Seiten ins Weite zu eilen. Die Läufer begegnen sich. Fern verdröhnt der Stahlton auf der leichten Rauheit des Eises. Alle dreißig, vierzig Meter ziehen lange, schmale Risse durch das Eis; die beiden aneinanderstoßenden Flächen schwanken ein wenig, während der stählerne Schuh hinübereilt. Dort, nah dem Ufer der Insel, wird Nutzeis geschlagen; schon ist ein breites viereckiges Loch frei; ein Mann rudert eben mit langem Stecken eine große Scholle heran.

Um diese Zeit ist am Obersee, wo die stete Bewegung des Wassers das Zufrieren fast immer

Stein a. Rhein. Alte Häuser am Markt.

verhindert, der Strand ein wunderliches Eisgebilde, mit den groteskesten Formationen: da stehen Steine und Pfähle mit großen Eishüten, breite über den See ragende Schollen, unter die klatschend und spülend die Wellen laufen und im Abfließen zahllose Eiszapfen bilden; da sind ganze erstarrte Brandungen wie Miniatur-Eisgebirge und Gletscher. —

Aber wir sind ja am Untersee. Und es ist ein schöner, sonniger, von leichtem Ostwind bewegter Herbsttag, da man sich zur Weinlese rüstet.

Wir sind, nachdem wir auch die kleine Kirche von Niederzell mit ihren alten wieder freigelegten Fresken besucht und uns an dem recht als ein Ausguck in den Hegau angelegten „Bürgle" gefreut, auf die Hochwacht gestiegen, eine von einem Rebhäuschen gekrönte Weinbergshöhe.

Es gibt alte illuminierte Stahlstiche, in denen alle Ferne in klaren Linien gezeichnet ist und sich in erst dunklem, dann immer lichterem Blau abstuft; einem Blau, das alle anderen Farben, das Gelb, Grün, Braun, Rot des Vordergrundes, trinkt und der eigentliche Grundton des Bildes wird. Mit diesem Vorwalten der blauen Ferne werden solche Bilder der Ausdruck ewiger Wandersehnsucht. So liegt es vor uns; und das Gelb des herbstlichen Weinlaubes rings hebt die Bläue des Sees und der Hegauhöhen noch mehr hervor: den Klingsteinkegel Hohentwiel, in dessen gewaltigen alten Festungstrümmern, gedeckten Gängen, Kellern und Bastionen Scheffel oft streifte und kletterte, sehnsüchtig vom Ausguck über das Land schaute, ein schmerzliches Liebeserlebnis in ferne Vergangenheit zurückdichtend; den kleinen, spitzen Zahn des Hohenkrähen, die sanfter gerundeten: Stofflen, Höwen, Mägdeberg. In dunklerem Grünblau stehen vor diesem Hintergrund der nähere Schienerberg, der sich breit in den Vordergrund geschoben hat, rechts an den Arm des Sees stoßend, der sich weiter unten zum Rhein verengt, und das hohe waldige

Kloster St. Georgen in Stein a. Rhein (Hofpartie).

Schweizerufer, von dem die napoleonischen Schlösser und das ältere Salenstein herüber grüßen.

Wir erreichen noch gerade das letzte rheinabwärts fahrende Dampfboot. Vorüber an malerischen Flecken, wie dem vom See aus wundervollen getürmten grauen Steckborn, an Schlössern auf den Höhen und unten am See, geht es in das enge, schon wie ein mächtiger breiter Fluß aussehende Abflußbecken hinein. Hier sieht man überall die starke Rheinströmung.

Rechter Hand behalten wir den langen Schienerberg, der langsam eine burggekrönte Ecke vorschiebt, während der Dampfer den gewundenen Fluß hinabgleitet: Hohenklingen. Dort oben soll heut Nachtrast gehalten werden.

In der Dämmerung liegt ein altes Städtchen am Rhein: Stein. Erkergeschmückte Häuser, deren Fenster schon Lichter im Fluß spiegeln, begrüßen uns; eine hohe Brücke schwingt sich über den Fluß; von einem grünumrankten erleuchteten Balkon klingt Lachen und Gläserklirren. Gelandet schauen wir unserem Boot noch nach, wie es mit dem Rhein hinter den vorspringenden Ufern verschwindet. Dann gehen wir langsam über den uralten Markt mit seinen hochgiebeligen bemalten Häusern, seinem grauen rauschenden Brunnen, drauf ein bunter Lanzknecht Wache steht, seinen auf Bänken vor ihren Türen Feierabend haltenden plaudernden Menschen. Das alles taucht in die Dämmerung.

Nun steigen wir, vom Abend geleitet, durch Weinberge und durch Abhangwald langsam hinauf. Schon schließt das Städtchen mit seinen Toren, das seinen alten Mauerring kaum irgendwo durchbrach, in der Tiefe zusammen. Schon glänzt weit und weiter das dunkle Silber des geschlängelten Rheins aus der versinkenden Landschaft empor. Steiler wird der Weg. Etwa haushoch über uns steigen Mauern zwischen den Bäumen auf. Wir klopfen an das alte eisenbeschlagene Burgtor.

„He! Späte Gäste sind da!“

Bald wird aufgetan. Eine Magd mit einer Laterne geleitet uns hinein. Düstere Mauern aus unbehauenen Feldsteinen. Eine kleine Pächterwohnung mit Restaurations- und ein paar Gasträumen ist auf Balken und mit steilen Treppen in das Mauerwerk eingebaut: Boden, Wände, Decke, ebenso wie die Treppen, Holz. Das würde, wenn ein Brand ausbräche, alles wie Reisig im Herde zwischen den Steinwänden aufflackern.

Von einer Galerie sieht man hinunter zum Rhein. Dahin bestellen wir uns das Abendbrot. Hohenklingener funkelt rot in unsern Gläsern. Ob man unser Windlicht von unten nicht wie ein neues Sternlein hat aufleuchten sehen? Es ist jetzt ganz dunkel geworden. Auch das Glänzen des Stromes ist verloschen. Weichenlaternen vom Bahndamm jenseits des Rheins und die Lichter des Städtchens sind das einzige, was aus dem Tal noch heraufgrüßt. Am Himmel, über Gipfeln und Wipfeln, beginnen die Sterne ihren nächtlichen langsamen Reigen. Der Stundenschlag der Uhr klingt verhallend in die Nachthöhe herauf. —

Mit dem ersten Hahnenschrei sind wir aus den Betten. Köstliche, kühle Morgenstille. Ein Vogelruf irgendwo aus der Wipfeltiefe des Waldes, der hinter der Burg liegt und mit seinen feiernden Kronen atmend schweigt. Vergessen sind die Unbilden der Nacht: Haselmäuse, die über Betten und Wände sprangen, erstaunt über die späten herbstlichen Logiergäste, die ihnen ihre schon bezogene Winterwohnung streitig machten. Ein kurzer Frühweg durch den tauigen Wald bis an einen Abhang, von dem aus man in einen dichten Buchenhain hinabsieht, der leise beginnt sich in die Herbstfarben zu kleiden. Noch liegt es wie ein ganz durchsichtiger blasser Schatten auf dem Walde. Nur der Himmel fängt eben strahlender zu leuchten an. Als wir auf dem Rückweg aus dem Walde traten, lag auf der Turmspitze der Burg das erste noch ganz kühle Sonnenlicht. Wie jetzt die ganze Landschaft erwacht, wie der Tag ins Tal steigt und den Rhein aufglänzen läßt! Rauch kräuselt sich über den Dächern des Städtchens, Hammerschläge kommen irgend-

woher, Züge pfeifen, die Mettenglocke ertönt, und bald wird auch der Strom sich beleben. Jetzt leuchtet das ganze Tal in Sonne. Wir sitzen auf der Holzgalerie beim Frühstück und lassens uns wohl sein.

Unsere Herberge zeigt bei Tage ein freundlicheres Gesicht, als da wir abends in das tiefe Dunkel ihrer nächtigen Mauern eintraten. Außer Turm und Wänden und dem vorbaugeschützten Eingang ist noch ein leerer Rittersaal erhalten, mit Steinsitzen an den Fenstern; in irgend einer Ecke der breite schwarz eingebrannte untere Trichter eines Rauchfangs, ein Verließ, ein Ausguck — aber jetzt in der Sonne kann uns das in kein Mittelalter mehr zurückzaubern. Da ist uns das alte Gemäuer eine luftige Wanderrast mit viel schönem Ausblick, doch nicht ohne Mängel.

Aus Kloster St. Georgen in Stein am Rhein.

Aber da unten in Stein, da gibt es ein paar Häuser, Ecken und Winkel, in denen ist selbst um Mittag Mittelalter, dem jeder verfallen muß, der nicht ein phantasieloser Tropf ist. Wenn man auf dem Markt steht, den wir gestern abend in der Dämmerung berührt haben, und die hohen, wunderlich und lustig bemalten, mit ihren Erkern in die Straße vorlugenden Giebelhäuser betrachtet, dann fängt es schon an. Man würde nicht erstaunen, wenn die bunten Gestalten, ehrsame Bürger, Landsknechte, Prediger, die in Fresken am Rathause geschildert sind, plötzlich hier an den alten Brunnen träten oder drüben in die „Sonne" zum Schöpplein gingen. Diese mittelalterliche Stimmung wird tief und wunderlich zwingend, sobald man in den malerischen Gebäudekomplex des alten Klosters St. Georgen tritt, das, wohlerhalten und von künstlerischer Hand wiederhergestellt, wenig sichtbare Wandlungen erfuhr, seit Abt David von Winkelheim es um 1500 zu einem Kleinod dekorativer Innenkunst machte. Das Wesen deutscher Renaissance, als Kultur, als Lebensinhalt, hat nirgends so lebendig, so unmittelbar zu mir gesprochen als in diesen von einem großartigen Kunstfreund geschmückten Räumen. Hier tritt es dem Beschauer sofort überzeugend entgegen: daß alles Klassische, sobald es nach Deutschland kam, gänzlich gewandelt, germanisiert wurde; daß von ihm eigentlich nichts übrig blieb als: größere Gedanken, Motive, Konflikte, die in die deutsche Seele fielen und dort, ganz aus dem urheimatlichen Stoff, Gestalt und Körper gewannen. Eine Erziehung, eine Höherführung des Eigensten, nirgends ein Fremdes, eine Nachahmung. Was ist deutscher als dieses Landsknechts-Heer, das — auf einer der großen Fresken des Festsaales — Karthago stürmt? Es ist dieselbe Welt und Zeit wie dort die köstliche humorvolle Zurzacher Messe, nur ist ein größeres klassischeres Motiv gepackt. Was ist deutscher als diese Edeldame mit dem Falken — Semiramis? Dieser Herkules? Aber überall ist der Ausdruck gesteigert, hat man mit dem Eigenen etwas Fernes, Hohes auszudrücken gesucht und sich dadurch über sich selbst erhoben. Das scheint mir der tiefste Sinn aller Renaissance. Ich glaube, selbst in den übernommenen architektonisch-dekorativen Formen — der wundervollen Täfelungen, der kannelierten Decken, der geschnitzten Holzbänder, der gewölbten Erker und der behaglichen Öfen — ist das Deutsche stärker als das Fremde.

Wir haben, von den liebenswürdigen Wirten geleitet, die reichen Festräume, Kapelle und

Aus Kloster St. Georgen in Stein a. Rhein.

Konventssaal, Abtszimmer und Zellen angesehen und durchwandeln jetzt den alten gotischen Kreuzgang. Auch er ist wohlerhalten. Wir schreiten im Gewölbeschatten. Still und sonnig liegt im Wandelkreis der Halle der begrünte Klosterhof. Wir haben bei dem Gang durch diese Räume so viel Vergangenheit geatmet, daß sie in uns zum Traum wird — — —

Im Mauerviereck, still die Zeit verträumend,
grün eine blühende Wildnis spriesst,
die rings ein Kreuzgang, dunkel sie umsäumend,
mit matten Dämmerschatten schlummernd schliesst.

Hoch überm Tor, um dessen Sandsteinranken
der alte Efeu schlug die knorrigen Pranken,
liegt auf dem Kirchturm Abendsonnenschein.

Im grünbegrasten Wege geht allein,
bis an die Lenden im Gestrüpp verborgen,
ein grauer Mönch mit seinen stummen Sorgen.
Nur eine Biene seine Tritte scheuchen
aus den verheckten wilden Rosensträuchen.
In blauem Scheine dämmernd alles fliesst,
blau sind im Buch die Seiten, die er liest:
„Die Kraft trägt in sich selber ihr Entstehen.
Kraft ist der Sonne leuchtend Niedersehen,
Kraft ist die Wärme, Kraft ist alles Licht —
Kraft drängt zu Kraft!
So sieh die Bäume streben,
die Säulen hochgestemmt sich heben,
bis an der dunklen Kraft die lichte bricht . ."

Und wie des Himmels hingerolltes Tuch,
ward dunkler blau das aufgeschlagne Buch.
Der düstre Spruch stand leer in seiner Seite —
da sinkt des Mönches Arm.
Er sinnt. — Und wie ein Krähenschwarm
fliegen die schwarzen Worte in die Weite . .

Er weiss, was er im Leben nicht gekannt.
Im engen Hof fühlt dunkeln er das Land
hinter den Mauern in der Runde.
Vom Kirchturm schlägt die schwere Feierstunde.

Und wieder wandern wir im klaren hellen Nachmittag. Das Städtchen Stein mit seinem schlanken Kirchturm, das Bergschloß liegen schon hinter uns. Es geht wieder rheinaufwärts.

Ein Dorf mit breiten, schloßartigen Baulichkeiten, die aus dem Grün hervorschauen, taucht auf; es ist das Kloster Oehningen, in dessen Nähe der weltberühmte Oehninger Steinbruch liegt, dem die kostbarsten Versteinerungen entstammen: Tiere und Pflanzen. Er ist verfallen. Unter den herumliegenden Platten, im Schutt, finden wir ein paar gute Abdrücke von Blättern im Stein. Das ist alles. Aus einer Hütte kommt ein Mann und bietet uns noch urweltliche Tiere zum Kauf. Sie sind zu teuer und zu schwer, als daß wir sie noch mitnehmen könnten. Wir setzen den Weg fort durch Wald, über Felder, immer an den Hängen des Schienerberges hoch über dem Fluß, klettern in Schluchten hinab, wieder hinauf; durch das Gold des Waldes leuchtet der blaue See hindurch; unten liegt das Judendorf Wangen. Jetzt führt die Straße oberhalb des Schlosses Marbach vorbei, und wir erreichen in der frühen Dämmerung Gaienhofen. Das Abendboot, das uns von hier nach Konstanz bringen sollte, ist schon abgefahren. So müssen wir in Steckborn drüben überm See an die Bahn. Wir stoßen hinaus in die weichdämmernde Flut. —

Zum Bild, von Schatten überspannt,
von Abendfarben überglutet,
sinkt dort in sich zurück der Strand.
Und auseinander tritt das Land,
dem still mein Boot entgegenflutet,
aus Schatten, drin es schon verschwand.

Die Ruder tauchen schweigend ein.
Still geht der Strom. Dem ewigen Fliessen
drückt eine leichte Spur sich ein,
um mit dem Strom hinabzufliessen
aufspiegelnd in den Dämmerschein,
aus dem die ersten Sterne grüssen.

Verworrener Laut vom Ufer hallt,
um graue Pfähle spült die Flut,
die Stadt ragt auf so dämmeralt
aus der im Strom erloschnen Glut,
in der ihr Spiegelschatten ruht,
indes der Strom vorüberwallt. —

Wilhelm von Scholz.

Kloster St. Georgen in Stein a. Rhein (Kreuzgang).

BENNO ELKAN.

Das war eine Freude in den Oktobertagen, die Ausstellung eines heimischen Künstlers in den Räumen unseres schönen alten Rathauses zu besuchen. Es war wohl zum erstenmal, daß ein Sohn der Stadt eine solch intime Künstlerausstellung mit eigenen Werken veranstaltete. Nicht bloß Hunderte, Tausende haben deshalb auch den Gang in jenen geschmackvollen Raum gemacht und wir sind sicher, daß sie nicht enttäuscht worden sind.

Zwar hatte der Künstler schon lange unserer Stadt einige in ihrer Art einzige Denkmäler geschenkt, aber man hatte sie wenig beachtet. Nicht draußen an den Straßen und Plätzen, keine Reiterfiguren berühmter oder nichtberühmter Größen, sondern auf dem stillen Friedhof grüßte neue Kunst. Da steht ein Grabstein als mächtige Wand. Aus ihr wächst heraus ein einziges Gesicht: der Kopf des sterbenden, dorngekrönten Christus. Keine sentimentalen, rührenden Züge. Mächtige, große Ruhe eines entschlossenen und doch leidenden Mannes. Und das alles scharf hervordringend, so daß man nicht an dem Mann der Schmerzen vorbeigehen kann. Gehen wir einige Schritte weiter, so finden wir auf demselben Friedhof ein zweites Denkmal des gleichen Künstlers. Eine schlichte, knieende Frauenfigur, die Hände vor das Gesicht haltend, weinend. Gewiß kein neues Motiv; aber daß dieser einfache Schmerz ohne jedes Emblem und jede symbolische Verunzierung hier in der Gestalt eines schönen Leibes, der gebrochen ist, geboten wird, das ist das Neue. Dies Weib hat innerer Schmerz bezwungen. Sie ist in sich zusammengekauert, und mag auch die Sonne in ihrem lichten Haar sich spiegeln und das feine leichte Gewand nur anmutige Formen decken, daran denkt man nicht. Hier ist natürliches Weh, das schreit von selbst. Origineller ist noch ein drittes Denkmal: Der Grabstein hoch aufgerichtet, flach, schmucklos, und vor ihm schreitet sacht und doch voll Willen ein Weib. Sie tastet mit der Hand an der Mauer entlang; sie geht, wie es in den alten Sprüchen heißt, ihren Weg richtig dahin, aber sie fürchtet, daß dieser Weg ein Ende haben werde, bald, jetzt. So geht sie gelassen, ohne Aufregung, aber auch nicht gebeugt; die richtig wandeln, die kommen ja zum Ziel. Konfessionelle Prüderie hat diesem Denkmal, dessen ergreifende Einfachheit niemals des Eindrucks auf mich versagt hat, so oft ich daran vorüberging, arg mitgespielt. Die Frau im fallenden, langen Gewand erschien ihr zu nackt; so haben sie oft das Denkmal beschmutzt, tatsächlich nur — sich selbst! Ein letztes Denkmal, künstlerisch wohl das reifste, zeigt auf einem Auferstehungsrelief Menschen, wie sie eben aufgeweckt werden von Licht oder Schall der Ewigkeit. Dehnend strecken sich die Glieder; der Greis ist noch nicht erwacht; das Weib breitet die Hände aus nach dem kommenden Licht. Es geht ein Rauschen durch das Totenfeld, wie wenn Frühling kommt. Herbe Körper voll Sehnsucht nach einem Kommenden.

Benno Elkan: Flötenspieler.

Von all diesen Schöpfungen waren gute Abbildungen vorhanden. Neu war ein Entwurf: auf Stein sitzend eine schlichte Frauengestalt, den Kopf zwischen die Hände pressend. Alle diese Denkmale eröffnen neue Friedhofkunst, denn sie stellen den Grundsatz vollster Natürlichkeit dar. Es wird aufgeräumt mit all der unverständlichen oder glatten Symbolistik früherer Zeit. Man redet nicht unverhüllt; menschliches Empfinden auch gegenüber dem allzumenschlichen Tod behält ihr Recht. Wir wünschten, daß die Hunderttausende, die für wertlose Grabmäler hinausgeworfen werden, in die Hände wirklicher Künstler fließen. Es ist eine Schande, wie geschmacklos unsere Friedhöfe sind! Da gilt es Hand anzulegen. Wir danken Elkan für seine humanen Gedanken und fein empfindenden Schöpfungen.

Als Plastiker zeigte sich Elkan auch in anderen Werken. Da steht eine Maske: „Tat“ — ein Gesicht voll unheimlichen Willens, der jedes Eckchen der Fläche ausfüllt; schon die volle Breitseite

zeigt, daß hier etwas lebt, das sich gegen jedermann durchzusetzen versteht. Weiter: ein kräftig gesunder Frauenkopf mit reichem Haar; er schaut nach links, ist ganz versunken; die fliehenden Muskelläufe der Nackenpartien zeigen deutlich die Eindringlichkeit der Impression, die hier in höchstem Grad geschildert werden soll. Eine Bronzestatue des Zeichners Pasquie kommt der Vorliebe des Künstlers nach charakteristischer Linie entgegen; das ist ein ganzer Kerl, der beides kann: höhnen und Ernst haben. Eine unvollendete Skizze zeigt uns Elias, schreiend, laufend, die Hand auf dem schwer keuchenden Herzen, das unter der Last des göttlichen Auftrags fast zusammenbricht. Man versteht etwas von der „Last" der göttlichen Sendung. Der Flötenspieler aus dem Dortmunder Stadttheater grüßte uns in seiner jugendlichen Herbheit — ein feiner Wurf. Von allen Seiten gesehen befriedigt dieser Jüngling, und fügt sich hübsch in den Raum. Den „Pavian" in der Mitte des Saals wollen wir nicht vergessen. Was ist das für ein ernst-drolliger Lebensphilosoph, in sich gerundet und nachdenklich, auch ein Denker! Alles in allem gute, vornehme Kunst. Kein Haschen nach Effekt. Ruhe und Sicherheit im Treffen des Ausdrucks und Beherrschen der technischen Form. Ein Künstler, der etwas Ganzes zu sagen hat.

Dazu kommen noch viele flotte Zeichnungen, keck und sicher zugleich. Das Bildnis eines Knaben hat mich geradezu begeistert. Solch feine Linienführung und solches Verabscheuen jedes nicht in der Sache selbst bedingten Hilfsmittels, das zeugt von hohem Können. Die Großen alter Zeit wachen da auf und nicken freundlich zustimmend mit dem Kopf. — Und endlich der Ertrag seines Schaffens in der Medaillenkunst. Was ist es für eine Freude, zu sehen, wie der Künstler im engsten Raum charakteristische Linien spannt und natürliches, wirkliches Leben sprühen läßt. Mag es nun ein jugendlich süßer Mädchenkopf sein oder ein Gelehrter, ein Satiriker oder Mann der Technik: Elkan holt jedesmal mit frischer Fröhlichkeit das Bezeichnende aus dem Gesicht heraus und freut sich der Wirklichkeit. Sie steht ihm als oberstes Gesetz vor der Seele. Sie ist seine heiße Liebe. Nicht im Stil der Fabrikware, sondern anknüpfend an die festen Traditionen der alten Medaillenkunst werden hier die einzelnen Köpfe erlebt und dann wiedergegeben.

Wir wünschen dem jungen Künstler fröhliches Schaffen und Wirken. Er hat auch im Ausland schon guten Namen. Möge er uns große Werke geben, daß unsere Seele sich freue.

Traub.

Benno Elkan: Tat (Bronzemaske).

Benno Elkan:
Porträt.

Küche.

Bücherbrett.

Eckschrank.

Werkstattmöbel von Bernard Stadler, Paderborn. (Siehe Text Seite 104.)

Adolf Schinnerer.
Heimkehr des jungen Tobias.

PUPPE LIESELOTTE.

Von HELENE VOIGT-DIEDERICHS.

Ja, nun wird Ruth wirklich bald sieben Jahr alt.

Sieben Jahre! das klingt so ganz anders als sechs — das ist wie einen Kopf größer sein oder eine Stunde länger aufbleiben — wie eine neue Haut über Händen und Füßen, oder mit einem Mal in einem Hause wohnen, wo noch niemals ein Mensch drin war . . .

Eine Nacht weniger sieben Jahr . . . . und vor einigen Wochen ist Ruth erst in die Schule gekommen. Eigentlich viel zu spät. Pferde, die müssen schon mit drei Jahren alles arbeiten können, das könnte sie eigentlich auch . . . na, warum hat Mutti nur nicht zur rechten Zeit daran gedacht? Sie will doch mal klug werden wie ein Student — ach, Studenten haben es gut. Neulich sind sie in lauter Wagen vorbeigefahren, mit Sonnenschirmen aus Papier und manchmal auf dem Rücksitz ein großer Hund. Als sie klein war, wollte sie Schuster werden, und all die vielen kaputten Stiefel heil machen. Nein, jetzt weiß sie was besseres, sieben Jahre ist sie doch schon. Ein Student will sie werden, und wenn sie das nicht kann, ganz sicher doch die Frau von einem Studenten . . .

Mutti kommt zum letzten Kuß. „Guten Abend, gute Nacht, mit Rosen bedacht . . ." Und Ruth schlingt die braunen Arme um ihren eigenen Kopf und lächelt in sich hinein — selig in der Gewißheit dessen, was kommen wird.

Ob sies wohl kriegen wird — alles? Einmal mit Mutti auf die Kernberge, ach da war sie noch nie! Fünf neue Geschichten, lange schwere, nicht die leichten, die sie schon hundertmal kennt. Einen Abend aufbleiben, bis die Glühwürmchen kommen — — — vor allem aber die neue Puppe . . .

Ruth seufzt ein bißchen. Sie weiß, Mutti mag die sehr großen Puppen nicht gern leiden. Ja, und wie schlimm ist es nun, daß sie selber sie so hübsch findet, nicht so hübsch gerade wie ein wirkliches kleines Kind, aber das nützt ihr nichts, das kriegt sie ja doch noch nicht. Eine große Puppe aber — die könnte sie doch kriegen, und darum muß sie sich auch eine wünschen — leider, obgleich Mutti die großen Puppen nicht so sehr gern leiden mag . . .

Mutti hat derweil die Buben geküßt und jedem ein Geheimnis für morgen gesagt.

Geheimnisse, die andere haben, sind schlimm, selbst wenn sie für einen selber zur Überraschung sind. Man muß immerzu an sie denken, man möchte sie — nun nicht grad wissen, aber mit einem Nagel ein ganz kleines Loch dran kratzen, daß man wenigstens ungefähr sehen kann, was es ist.

Aber die Buben halten tapfer die Hände auf den Mund und lassen nichts heraus von dem, was so bereit ist, herauszuspringen: von den sieben gelben Lichtern, von den roten Rosen, von der — aber das ist wirklich ein schreckliches Geheimnis, das nur Jürgen, der schon etwas größer ist als Niels, weiß — von der großen Puppe mit den richtigen, nicht bloß angemalten Haaren.

„Ihr könnt mir aber wenigstens gern sagen, womit es anfängt." Ruth setzt sich aufs Kopfkissen und sieht bekümmert die Brüder an.

„Na, wenn ihr nicht wollt, braucht ihr auch nichts weiter zu sagen. Ich will bloß mal fragen: fängt es mit ein Pupp an? fängt es mit ein Kuch an?"

Niels hat Mund und Nase so sehr gepreßt, daß er erst mal Luft holen muß, und während er das tut, kreischt er: ö ö ö, um eine mögliche Schwäche zu betäuben, und verdeckt dann schnell wieder nach einem höhnischen Gelächter den Mund. Ganz, ganz fest — —. — Ruth ist sehr schlau, schlauer als er und Jürgen zusammen, und Mutti hat doch gesagt, daß sie nichts verraten dürfen.

Ruth wehwimmert ein bißchen. Sie soll immer gar keine Geheimnisse mithaben. Auch noch ein paar Krokodilstränen wendet sie auf, als aber die Buben standhaft bei ihrem „ö ö ö" bleiben, sagt sie nach einer kleinen Pause rasch, trocken und frech: „Ich weiß, eine Puppe."

„Och!" Jürgen streckt wegwerfend beide Hände in die Luft. „Sie denkt eine Puppe! — Aetsch, du hast gelauert," fährt er dann heftig fort. „Das sag ich Mutti, dann trägt sie gleich wieder die Puppe zur Geburtstagsfrau . . ."

Er will noch viel schelten, aber plötzlich wird er still und weiß mit einemmal nicht, hat er nun eigentlich was verraten, oder hat Ruth es selbst getan?

„Triegst doch teine Puppe," sagt Niels, „triegst doch bloß Lichter!" . . . Und er lacht und freut sich, daß Ruth so dumm ist und denkt, sie kriegt eine Puppe.

„O Niele, was hast du verraten!" bricht Jürgen los, „o du dummer Niele!" Und es hebt von Bettchen zu Bettchen ein heftiges Wortgefecht an, schon fliegen die Kopfkissen hin und her, bis Ruth, die in irgend einem halben Schuldgefühl still und wachsam zugesehen, jedem Buben sein Kissen zurückwirft, die Rolläden, an denen Niels gelüftet, wieder herunterläßt, so daß es gründunkel ist im Zimmer, und dann darf Niels zum Einschlafen den anderen die Geschichte vom Mauerkönig erzählen.

Das leuchtet ihm ein. Es ist seine eigene Geschichte, er hat sie sich selber „ausgedenkt", niemand darf sie erzählen als er.

„Da war mal ein Tönig, und der Tönig hatte einen Sohn, der hieß Herr Mauertönig.

Und der Tönig hat sich unser danzes Haus zu Mittag braten. Ja, das tann er. Da flogen lauter Eulen raus, die hat alle der Mauertönig auffressen."

Es geht noch eine gute Weile so weiter mit dem Häuserbraten und dem Eulenfressen, bis zuerst aus Ruths Kissen schweres gleichmäßiges Schlafseufzen kommt, dann ganz leichtes gelindes Atmen von Jürgens Bettchen her — die Geschichte vom Mauerkönig schweigt, Niels hebt sich, blickt sich um, zieht leise den Vorhang zur Hälfte auf: wenn es so dunkel ist, kann er nicht schlafen, und als es wieder hell ist, erschrickt er, weil er es nicht gedurft hat, wirft sich hin und drückt die Augen zu. Nun ists wieder dunkel bei ihm, er fühlt sich sicher und stolz und zu einem kleinen frechzufriedenen Lächeln aufgelegt.

Die Nacht ist sehr lang, Ruth merkts ein paarmal im Halbschlaf, aber am Morgen ist sie doch vorbei, und als das kleine Mädchen aufwacht, steht Jürgen schon mit dem weißen Talerblumenkranz an ihrem Bett und setzt ihr den auf den Kopf, sagt auch: „ich wünsch dir Glück" und gibt ihr einen Kuß, in der Hand schon den Nachthemdzipfel, um den Kuß wieder wegzuwischen.

Ruth hätte so gern gemerkt, wie sie sieben Jahr geworden ist. Aber weil das immer in der Nacht ist, merkt das wohl nie ein Mensch — vergebens guckt sie sich um nach gestern. Nächstes Mal, sicher, da will sie die ganze Nacht wachen, und genau aufpassen, damit sie endlich einmal weiß, wie's ist.

Niels sagt auch „Glück", und Peterle kommt getrippelt und gibt ein feuchtes Mäulchen und hält eine lange Rede in einer Hexensprache, die kein Mensch versteht, aber doch weiß man ganz genau, was er sagen will.

Ja, und nach dem Kaffee machen Bäbbi und Mutti in der Schreibstube das große Geheimnis fertig. Niels hilft die gelben Lichter in den großen Kringel stecken, Jürgen holt Tausendschönchen von seinem Beet, und Peterle fährt derweil die große Puppe im Wägelchen rund um den Geburtstagstisch, eifersüchtig bewacht von Niels, daß keins seiner Lichtlein zu Schaden kommt.

Ruth zappelt in der Kinderstube, bis Mutti sie herüberholt, und dann steht sie mit Blumenkleid und Kränzlein in der Tür, klammert sich an die führende Hand und schämt sich so gräßlich vor lauter Freude. Denn da ist ja wirklich die große Puppe, mit Haaren und rotem Kittel; Ruth sieht Jürgen an, Jürgen sieht Ruth an, und dann springen beide auf Mutti zu und geben ihr einen Kuß, weil das Geheimnis so sehr wunderfein war und nun niemand mehr bedrückt.

Und dann wird vom Kringel ausgeteilt, ein langer Streifen für jedes, sogar der Peter kriegt was ab, stopft alles unbesehen ins Mäulchen und bettelt sofort um mehr, obgleich er kaum die vollen Backen bewegen kann.

Das Geburtstagskind darf herumtragen, und es legt Rosinen und Mandeln, die heruntergefallen, ohne Zaudern wieder auf das bestimmte Stück, leckt sogar nicht die Finger ab, obgleich sie eigentlich herrlich klebrig sind.

Im Grunde ist es so, als ob heute nicht nur Ruth, sondern die ganze Welt Geburtstag hat. Alles sieht anders aus, Lisett, Garten, Straße — und die Milchfrau, die sonst immer so brummig ist, brummt heut gar nicht. Ach und die drei Reihen Sofa — Seil, die Ruth für die Schule schreiben soll, die schreiben sich schier von ganz allein heut, so leicht, daß Ruth doppelt so viel macht, wie sie auf hat, auch noch extra eine Reihe mit Sau, dem Lehrer zur besonderen Überraschung.

In der Schule wird heute gerechnet. Ruth muß an ihre Puppe denken: wie lange die wohl heil bleibt. So lange wie Ruth alt ist? oder gar zweimal sieben Jahre? „Zweimal sieben ist vierzehn" antwortet sie schnell, obgleich der Lehrer sie gefragt hat: drei mehr drei, und Rechnen, das ist sonst immer ihr Bestes.

Mittags gibt es wirklich rote Suppe und Pudding, ganz wie Ruth es sich gewünscht, und als ein Blumenteller fehlt, gibt sie ihren hin und holt sich gleich tapfer einen weißen, obgleich ein weißer Teller sonst immer Tränen kostet. Niels darf nämlich heute zur Feier mitessen am großen Tisch, und als er sich ganz dick gegessen hat und schlafen soll, wehrt er ab — alles Essen ist bloß in seinen Rücken gegangen, nun muß noch der Bauch voll, da ist noch so viel Platz drin wie unser ganzes Haus . . .

Nach Tisch sitzt Ruth noch ein bißchen bei den Eltern. Mutti muß ihr erzählen, ob sie sich nicht gewundert hat über das Wolkenschiff, das das kleine Baby Ruth brachte, und dann will sie was von Mutti und Bäbbi wissen, als die klein waren, und dann von Großmäu, und sie begreifts nicht gleich, daß Mutti ihre Mutti nicht mehr so klein erinnern kann.

Jürgen rüttelt an der Tür, schilt, weil die sich ein bißchen klemmt, und bricht dann mit großem Getöse herein.

Ruth soll kommen mit Lieselotte. Sie wollen auf der Veranda Puppengeburtstag machen. Alles ist schon fertig, Windeln als Tischtuch, Gelbes von Ruths Lichtern zu kleinen Kuchen geknetet, und Kaffee — ätsch, das ist das Allerfeinste. Lauter kleine Stücke Eis, gebettelt vom Eismann, das verteilt wird und zerrinnt und gar bald in Schüsseln und Töpfchen als trübes Wässerlein steht.

Als sie mit dem Kaffee fertig sind, kommt der Wein dran. Jürgen hat ihn heimlich gemacht,

aus abgespülten Kompottkernen vom Mittag, und er sieht ganz wirklich rot aus in den kleinen silbernen Blechtassen.

Ruth hat Lieselotte auf dem Schoß und schiebt und stopft ihr allerhand zwischen die Zähne; Jürgen und Niels, der inzwischen ausgeschlafen, essen und füttern auch mit. Dabei söhnen sie sich dann aus mit der Puppe, die sie den ganzen Vormittag als Eindringling betrachtet und leicht gehaßt haben, gelegentlich auch mit gekrümmten Fingern ihren Locken nahe gekommen sind, um ihr zu zeigen, daß sie gleich gezottelt würde, wenn sie nicht gut wäre.

Aber bei dem Puppenfest sind wirklich alle hungrig geworden. Mutti hat dem Peter, der als Letztes angewackelt kam, seine Milch vorweggegeben und tröstet die andern: bald solls Schokolade und Kuchen geben, so viel wie alle essen können, und darauf verlangt Niels, bald soll so schnell kommen wie ein Töff-Töff, und nicht erst so wie hinter dem Frühstück der Eismann . . .

Da klingelts endlich und all die kleinen Mädchen und Buben trippeln heran, weiß und festlich, jedes trägt ein buntes Sächelchen in der Hand, stolz, daß es schenken kann. Und jedes bringt sein ehrliches kleines Stück Mensch mit sich, verschlossen, schüchtern oder voll Übermut, ganz wie's seine Art ist, die es dem Allgemeinen zulieb durchaus nicht geneigt ist, aufzugeben. Aber die Schokolade aus all den lustigen Tupfentassen und der große Mandelkringel, die bringen doch schließlich alles unter einen Hut, und bleiben dann die kleinen Mäulchen für eine Weile stumm, sind sie deswegen nicht untätig.

Ruth hat so sehr gewünscht, die Mütter möchten doch auch mitkommen, weil zu ihrem Geburtstag gern recht viel Menschen da sein sollen. Sie tröstet sich erst, als Mutti meint, sie könne ruhig die Puppen mitzählen — ja, auch die ohne Beine, und Gretje, der Niels die Augen eingedrückt hat — und so sind es zu ihrer Freude immer noch viel mehr als zehn Menschen.

Wieder und wieder zählt sie nach, fühlt sich als einzig Große, die schon sieben Jahr alt ist, und führt später die kleine Bande bei Spiel und Lärm im Garten an. Seifenblasen werden gemacht und Tip gespielt, und Ruth fährt allemal mit Polizeisoldatenstimme dazwischen, wenn ihr irgendwas nicht in Ordnung zu sein scheint.

Puppe Lieselotte sitzt im Wägelchen und guckt mit großen Augen zu. Sie darf nicht mitspielen, Ruth mag nicht, daß ein anderer sie nimmt, wegen schmutziger Hände und Hinfallen, sagt sie, aber es ist noch etwas anderes da, was sich nicht sagen läßt — so wie man Seifenblasen sehen aber nicht anfassen kann.

Später erst beim Erdbeeressen holt Ruth ihre Puppe wieder auf den Schoß, und ganz besinnlich, gut und mütterlich wird sie mit ihr, als all die weißen Hüte und Kittelchen zur Gartentür hinausgehüpft sind, ein bißchen unwillig vom abholenden Fräulein zu Gutenacht und Danke gezwungen.

Ruth darf heute länger aufbleiben als die Buben. Sie geht auf der Veranda hin und her, schaukelt ihr Püppchen im Arm und singt ihr ein Lied vom Sauberlieschen, das sie wie alle ihre ausgedachten Lieder nach dem ersten Mal gleich wieder vergißt:

Einmal war ein Sauberlieschen,
das ging ganz allein in'n Wald,
nur die Sonne spielte mit ihr
immer weiter Stund um Stund.
Wer sollt die Kamerade sein?
Das war wohl das Rehlein klein?
Als die Nacht kam,
als die dunkle finstre Nacht kam,
ging das Sauberlieschen klein
mit der Sonne in ihr Wolkenbett hinein . . .

So geht es noch endlos weiter, nur zuweilen unterbricht sie sich, um froh aus ihrer Sicherheit zu hören, wie die Buben beim Waschen quieken, Niels auch mit zwitschernder Stimme vorbringt, was er zu seinem Geburtstag kriegen will: einen ganzen Tag essen, einen ganzen Tag baden, einen ganzen Tag mit Mutti ausgehen — oder besser noch Siebenmeilenstiefel? Nein, Siebenmeilenstiefel will schnell Jürgen, Niels soll sich lieber seine anderen Teile wünschen . . .

Ruth bückt sich nach einem Sonnenkäfer, den Lieselotte auf ihren Schuh bekommt — feine, gute, hübsche, liebe Lieselotte! Alles was sie will, soll sie einmal von ihr zum Geburtstag kriegen . . .

Und wie sie so weiter auf und nieder geht, singt, ihr Püppchen an sich drückt und seine großen zum Niederschlagen bereiten Augen vor der gelben Abendsonne schützt — da fällts ihr mit einemmal ganz genau ein, was sie eigentlich werden will.

Kein Schuster und kein Student, auch nicht die Frau von einem Studenten, ganz einfach bloß Mutter will sie werden, und gleich hundert Kinder, und sie alle so sehr schrecklich lieb haben.

Aber Lieselotte braucht nicht bange zu sein, sie bleibt deshalb doch die Beste.

Nicht wahr, Lieselotte?

Mit Schaukeln und Su-su beginnt Ruth ein neues, noch viel schöneres Lied vom Sauberlieschen, und als sie vorsichtig Lieselotte ins Gesicht guckt, da schläft sie, ganz fest — ach ja, das ist nur gut, daß sie endlich schläft. Kinder müssen doch auch müde sein an dem langen Tag, wo das Mütterchen Geburtstag hat. Und dann ganz gleich einschlafen, still und mäuschensüß!

DIE WIEDERGEBURT DES THEATERS.

Es ist oft gesagt worden, daß wir in einer Zeit der Theatermüdigkeit leben oder doch bis vor kurzem lebten. Es ist etwas Wahres daran: obwohl der Geschäftstheater immer mehr wurden, das Interesse der Massen an der Schaubühne also eher im Wachsen schien, war doch zu bemerken, daß die besten Köpfe der nach 1870 geborenen Generation, die feinsten Empfinder, die Tonangebenden mit Geringschätzung, ja fast mit Ekel von den groben illusionslosen Darbietungen der Bühne sprachen; daß das Urteil Nietzsches, der im Theater ein verächtliches Unterhalb der Kunst sah, gerade von den Besten mehr und mehr geteilt wurde. Mit der Theaterverdrossenheit des abgelaufenen Jahrzehnts hat es also schon seine Richtigkeit — nur irrte man, glaube ich, wenn man diesen Zustand für eine besondere, durch die Kulturverhältnisse von 1900 in der Theatergeschichte geschaffene Situation hielt. Vielmehr scheint es mir in der Natur dieser sonderbarsten Sache, die wir Theater nennen, zu liegen, daß solche Perioden der Enttäuschung und Verstimmung mit anderen des intensivsten Interesses, des zutraulichsten Optimismus abwechseln. Die theatralische Gesamtkunst, jene Synthese von Werken des Dichters, Dramaturgen, Regisseurs, Schauspielers, Dekorateurs, die wir auf der Bühne suchen, ist zweifellos das weitaus komplizierteste Gebilde unserer künstlerischen Kultur. Hier müssen zahlreiche eigenwillige Mächte zusammenarbeiten, ein seltenes Genie und ein besonderes Glück müssen sich begegnen, um all diese Kräfte einheitlich zu einem neuen Ziel wirken zu lassen, und so ist es erklärlich, daß die Theaterkunst sich langsamer entwickelt, als die kulturelle Stimmung, das künstlerische Empfinden des führenden Teils im Publikum. Das Theater kommt so notwendig wie jedes Teilchen unserer Kultur dazu, die besonderen Stimmungen und Tendenzen der Epoche in sich aufzunehmen, aber es kommt spät, vielleicht zuletzt dazu. Und so muß es immer eine Aera geben, in der den schon vom neuen Geist beseelten Köpfen die veralteten Formen der Theaterkunst nichts mehr zu sagen haben. Dann ist die Bühne ihnen ein fremder, nichtiger, peinlicher Ort, dann erschallt die Losung: fort vom Theater! — bis endlich der Mann und die Stunde kommt, die den neuen Weg, den neuen Geist auch in die Form der Bühnenkunst zu bannen wissen. Wenn dann der Wille der Generation in der Schaubühne seine mächtige Resonanz findet, dann ist das Theater plötzlich wieder ein Schatz, der Bühnenkünstler ein hochgeehrter Bundesgenosse; dann heißt die Schaubühne je nach dem Willen der Zeit eine moralische oder antimoralistische, eine religiöse oder aufklärerische Anstalt; jedenfalls gilt sie dann als vollwertiger, wenn nicht gar höchster Ausdruck der zeitgenössischen Kultur. — Bis die geistige Entwicklung wiederum diese neue Form der Theaterkunst überholt hat und das Spiel von Diskrepanz, Absage — Kongruenz, Wiederaussöhnung von neuem anhebt.

Als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jener Geist in Europa herrschend war, dem Nietzsche in seiner „Unzeitgemäßen Betrachtung vom Nutzen und Nachteil der Historie" nachsinnt, jener Geist der Geschichtlichkeit und Wissenschaftlichkeit, der Philologie und des Materialismus, da verlor die damalige Schaubühne die Kraft der Suggestion über die Geister. Denn soweit über den korrekt sitzenden Konversationszuschnitt, die prägnante aber nüchterne Wirksamkeit des Laubeschen Stils hinaus tragische Wirkungen erstrebt wurden, lebte man auf der Bühne immer noch von den verblaßten Traditionen der Weimaraner Klassik. So wurde das schon ganz anders gestimmte Publikum theatermüde. Als aber die Meininger kamen und statt eines verballhornten Theater-Shakespeare einen gereinigten, philologisch treuen, statt blasser Allerweltskulissen ein echt konterfeites Forum romanum, statt eines Dutzend phantastisch gekleideter Statisten ein historisch kostümiertes zahlreiches wohldressiertes Römervolk auf die Bühne brachten — da ging plötzlich wieder Illusionskraft von der Schaubühne aus, da erwachte das Theaterinteresse, da stieg die szenische Kunst wieder hoch im Ansehen. Dadurch, daß er das Wertvollste der meiningischen Tradition festhielt und fortführte, ist dann Adolf L'Arronge eine wichtige Person in der neuen Theatergeschichte geworden. Und dadurch, daß sein von diesem Geist beseeltes „Deutsches Theater" in Berlin stand, ist die Führung in Sachen des deutschen Theaters im gewissen Sinne von Wien, der Stadt Heinrich Laubes, auf die Preußenhauptstadt übergegangen. Das geschah um 1880.

Inzwischen aber trat das geistige Interesse in eine neue Phase ein. Die elementar vordringende soziale Bewegung und die ihr eng verbundene materialistische Geschichtsauffassung ließen jetzt den Schwerpunkt des Lebens ganz wo anders sehen als in Schlachtenlärm und Fürstenprunk; der immer mächtiger werdende Geist naturwissenschaftlicher Erkenntnis, genauer Beobachtung fand in der äußeren Exaktheit des Meiningertums keine Illusion mehr, suchte eine intimere, psychologisch tiefere Natürlichkeit. Da schien wieder den Besten das Theater eine leere eitle Spielerei ohne Lebenswert und tieferen Sinn, bis ein halbes Menschenalter nach dem Triumphzug der Meininger die Bewegung der „Freien Bühne" dem neuen Geist seine Schaubühne schuf. In Literatur und

Schauspielkunst wurde der naturalistische Stil entdeckt; da ward das Theater wieder vielen eine ernste und hohe Angelegenheit. Und gerade so wie L'Arronge das Meiningertum, so stabilierte und vollendete Otto Brahm als der neue Direktor des „Deutschen Theaters" den Naturalismus in der Schauspielkunst. Er schuf eine neue Illusion von Lebensechtheit, d. h. sein Theaterspiel betonte das, was der 1890 führenden Generation das Wichtige und Wesentliche des Lebens schien. Eine hohe Treue in der Inszenierung und Darstellung des Alltäglichen wurde erreicht, in der Reproduktion aller Lebensäußerungen, die etwa in der Sphäre eines an Herz und Verstand tüchtigen Menschen von normalem Wuchs der Persönlichkeit liegen mögen. Brahms Ensemble wurde einzig und vorbildlich in der Wiedergabe Hauptmanns und jenes Ibsen, der die Gesellschaftsdramen von den „Stützen" bis zur „Wildente" etwa geschaffen hat. Aber schon dem Ibsen der letzten Periode, bei dem der reale Vorgang nur noch wie ein durchsichtiger Schleier die Tiefe mystischer Ahnung, traumschwerer Stimmungsphantasie bedeckt, schon diesem Dichter wurde Brahms erdhaftende Kunst nicht mehr voll gerecht. Und an den größten, den jüngeren Ibsen, den Meister des „Per Gynt" und des „Kaiser und Galiläer", hat er sich überhaupt nie gewagt. Die Klassiker mit ihrer, die alltägliche Wirksamkeit überragenden Kraft und ihrer Tiefe hat Brahms Theater nie in eigener und vollendeter Weise darzustellen vermocht, auch Kleist nicht, auch Hebbel nicht; und allem, was als „Neuromantik" in der jungen Literatur einem farbenstärkeren und sinnbildlich tieferen Stil zustrebte, blieb diese erste deutsche Bühne jahrelang streng verschlossen. Hier liegen die Grenzen Brahms und die Wurzeln der letzten, tiefen, wohl nicht nur in Berlin verspürten Theatermüdigkeit, deren Periode soeben abläuft.

In dem Jahrzehnt seit Begründung der „Freien Bühne" hatten sich ganz neue Stimmungen der führenden Geister bemächtigt. In und durch Nietzsche vollzog sich von dem vorherrschenden sozialistischen Empfinden der achtziger Jahre eine Wendung zu aristokratischer individualisierender Anschauung; der sichere Rationalismus und Materialismus der neuen Aufklärung begann der bitteren Skepsis, der ekstatischen Mystik einer neuen Romantik zu weichen; der starke Vorwärtsgang der bildenden Künste und des Kunstgewerbes bezeugte und erschuf zugleich eine neue, verfeinerte, anspruchsvollere Sinnlichkeit. Und während dieser Geist die großen Alten neu ergriff und sich in Kunst und Literatur allmählich auch eigenen Ausdruck schuf, fand er auf dem Theater noch lange keine Stätte. Der Leiter des Deutschen Theaters zeigte, wie gesagt, für eine überrealistische, großzügige Stilisierung und sinnliche Verfeinerung des Bühnenbildes weder Willen noch Kraft, und was an Hof- und andern Bühnen die Epigonen des Meiningertums boten, konnte den neuen Geschmack natürlich erst recht nicht befriedigen. So wurde das Theater wieder für viele der Besten ein Ort des Überdrusses und der inneren Leere, kleinlichen Nachahmertums oder hohlen Prunks. Der Mann, der das Theater aus dieser Krise geführt hat, der es wieder zu der Kongruenz mit dem Zeitgeist brachte, der tat, was ein Menschenalter zuvor die Meininger, ein halbes Menschenalter zuvor die Schöpfer der „Freien Bühne" taten, war Max Reinhardt. Auch er nicht ein Erster und Einziger. Er hat wie L'Arronge und Brahm Vorgänger gehabt (so in der weitsichtigen, aber kurzlebigen „Sezessionsbühne" des Dr. Zickel) und er hat glücklicher als Brahm und L'Arronge hervorragende Gehilfen gehabt (vor allem seinen weiland ersten Regisseur Richard Vallentin und seinen noch wichtigsten Schauspieler Friedrich Kaysler.) Dennoch bleibt sie außerordentlich, die Leistung Reinhardts, der, ein kleiner Schauspieler des Deutschen Theaters, binnen drei Jahren vom Leiter einer Brettl-Unternehmung zum Direktor des Kleinen, dann des Neuen und schließlich desselben Deutschen Theaters wurde, das seit seiner Begründung traditionell den äußersten Punkt bezeichnet, den die deutsche Theaterkunst zurzeit erreicht hat. In der Tat hat Reinhardt einen neuen Punkt in der Entwicklung unserer Theaterkunst erreicht; er hat die unerfüllten Wünsche der Theatermüden zu einem großen Teil befriedigt. Er gab in seinem Reportoire der neuromantischen Produktion eine Stätte; er gab seinen Aufführungen Einheit nicht durch die Basis der erdhaftenden Natürlichkeit, sondern durch die Luft einer besonderen Stimmung. Er stilisierte: er traf die zitternd zarte Traumart Maeterlincks in „Peleas und Melisande", den glühenden und düsteren Balladenton in „Salome" und „Elektra" und die sprunghafte Wildheit der Groteske bei Courteline und Wedekind und Shaw. Er schuf vor allem der verfeinerten Sinnlichkeit der Zeitgenossen vollstes Genüge; seine Inszenierung schloß engsten Bund mit der modernen Malerei; nicht nur, daß erste Künstler ihm Kulissen und Kostüme entwarfen, der Regisseur selbst wurde zum Koloristen und Zeichner, blieb immerdar bedacht, die ganze Handlung in eine Kette von Bildern aufzulösen, in denen sich Dekorationen und Personen zu Wirkungen von farbiger und linearer Schönheit vereinen. In ähnlicher Weise wie dieses optische wurde das akustische Element neu durchgebildet; freilich nicht vermittelst sprachlicher Neuausbildung der Schauspieler — musikalische Reize anderer äußerer Art wurden der Szenenstimmung dienstbar gemacht —, bis in „Oedipus und die Sphinx",

dem bislang glänzendsten Werke Reinhardtscher Theaterkunst, ein völliges akustisches Novum geschaffen wurde, durch jene Volksmenge, die in Chöre von verschiedener Stimmfärbung geteilt und an Höhepunkten von Instrumenten unterstützt, klangliche und rhythmische Wirkung von ungeahnter Kraft und Schönheit auslöste. — So ward nach vielerlei Richtung der neuen Zeitstimmung ein theaterkünstlerischer Ausdruck geschaffen, und Kreise, die bislang von tiefster Theaterverdrossenheit erfüllt waren, gewannen durch Reinhardts Kunst neuen und starken Anteil an den Vorgängen der Schaubühne.

Indessen, während so eine neue Aera der Theaterfreudigkeit erst recht im Aufblühen scheint, kann man doch schon innerhalb der Reinhardtschen Inszenierungskunst die Keime einer neuen Krisis erkennen. Zunächst scheint es, als fühle Reinhardt sich den größten Aufgaben der „klassischen" Dramatiker, nach deren Neubelebung aller Sinn steht, nicht so ganz gewachsen. Den Ibsen der Höhe und Hebbel hat er noch gar nicht gespielt, und von Shakespeare wählte er nicht „Macbeth", nicht „Timon", nicht „Lear" — sondern die „Lustigen Weiber", den „Sommernachtstraum", den „Kaufmann von Venedig" — Parerga! Gewiß herrlicher Schönheiten voll, aber doch gewiß nicht das Tiefste und Höchste, was dramatischer Kunst erreichbar ist. Und schon bei diesen Reproduktionen, etwa bei der schönen Aufführung des „Kaufmann von Venedig", erhoben sich gut begründete Einwände. Man fand, es sei eine Gefahr vorhanden, daß das spezifisch dramatische Element, die seelisch wirkende Charakterisierungsmacht von Dichterwort und Schauspielerleib unterginge in einem reinen Fest der Sinne, das da von Malerei und Musik bereitet wurde. Man fand es etwa bedenklich, daß der große Gerichtsakt mehr durch die Feinheit optisch-akustischer Gesamtabstimmung als durch die Größe der Shylockgestalt wirkte, und daß der schönen Bildwirkung zuliebe Porzia ihre Rede zu den Parteien hielt, den Richtern den Rücken wendend. Man fand es auch bedenklich, daß die holde Schönheit der Schlußszene, das Mondlichtfest in Porzias Garten, viel mehr durch Malerei und Musik als durch gut gesprochene Reproduktion der herrlichen Dichterverse zur Wirkung kam. Mit einem Wort: man fühlt das psychologische, sprachkünstlerische, geistige Element, das zuletzt doch allein die innersten Gemächer im Heiligtum dramatischer Kunst entriegeln kann, bedroht von der Herrschaft des sinnlichen, durch bloße Nervenwirkung einstimmenden Elements. Wenn Reinhardts bisherige Tat etwas ist, wie die Wiedergeburt eines sehr veredelten, sehr differenzierten Meiningertums, so trägt man nun auch Verlangen nach erhöhter Neuschöpfung des psychologischen Realismus; es gilt, Menschen mit gleicher Plastik herauszustellen, wie das Brahmsche Ensemble dies tat und tut, aber in größeren Dimensionen; es gilt, die kämpferische Macht des dramatischen Dichterwortes zu vollem Leben neu zu wecken — den neuen Stil zu finden für Lear und Faust, für Ibsen und Hebbel. — Nun darf man allerdings sagen, daß die Leitung des jetzigen Deutschen Theaters ein Gefühl für diese Notwendigkeit zu haben scheint. Einiges was in dieser Saison Reinhardt auf seiner Hauptbühne und in dem neugegründeten „Kammerspielen" geleistet hat, will dafür sprechen. Ich denke an die edle, wuchtig stilisierende Einfachheit, mit der man, den Ideen des genialen Roller folgend, die Interieurs im „Wintermärchen" lediglich durch drei sehr schön charakteristische Teppiche darstellte. Ich denke noch etwa an manchen lapidaren streng großen Zug der Regie in der tief einprägsamen „Gespenster"-Aufführung. Dies aber sind nur Anfänge, und Anfänge, die wesentlich beim toten Material stehen bleiben. In der Menschendarstellung dieser führenden Bühne herrscht immer noch das falsche, weil unsern tiefsten Ansprüchen nicht mehr genügende Prinzip der bunten Lebendigkeit, der psychologisch nuancierenden Kleinarbeit. Schauspieler fehlen, die in Wort und Geste mit klarer statuarischer Wucht und Einfalt gerüstet sind, die die Vielheiten modernen Seelenlebens auf eine großzügig einfache Formel bringen und so die größten Gestalten dramatischer Kunst uns wirklich neu schaffen können. Es steht fest, daß von einer Erziehung der Schauspieler in diesem Sinne Reinhardts vielmehr dem toten Bestandteil der Theaterkunst zugewandter Geist bisher wenig gewußt hat. Man wird aber auch zugeben müssen, daß Geist und Kraft eines Leiters hier allein gar nicht allmächtig wäre, daß ihm das Glück erlesenes Menschenmaterial zuführen müßte. So bleibt es ungewiß, ob Reinhardt auch noch der Mann ist, diese neue Aufgabe zu lösen, einem psychologisch modernen und doch monumental gehobenen Menschendarstellungsstil heranzubilden — oder ob er in seinem Übermeiningertum stehen bleiben wird. Das wird über Dauer und Größe seines Ruhmes entscheiden. Gelöst aber wird diese Aufgabe werden — wenn auch, im schlimmeren Falle, nach einer neuen Krise der Theaterverdrossenheit durch einen neuen Mann.

Dafür aber, daß das Theater mit hoher Notwendigkeit als echt organisches Gebilde unserer Kultur entwächst, dafür ist mir gerade der stärkste Beweis, daß sein Leben so durch immer neue Tode zu immer neuen Wiedergeburten emporwachsen muß.

Julius Bab.

MANNHEIM.

Obwohl für die Touristenwelt der Rhein von unten herauf bei Mainz aufhört, gehen doch auch regelmäßig Personenschiffe nach Mannheim. Außer dem Holländer Boot, das noch immer viel von Auswanderern benutzt wird, sind es die sozusagen zurückgestellten bescheideneren Fahrzeuge älteren Stils der Köln-Düsseldorfer; sie befördern in der Hauptsache Frachtgut. Die festlich weißen Riesenschwäne von Salondampfern bleiben in Mainz. Denn Mannheim ist eine Stadt, wo — und das ist ihr Eigentümlichstes — niemand Zeit hat, zur Lust auf dem Rhein zu fahren. Solche Menschen gibt es in Mannheim nicht. In diesem Sinn haben die Mannheimer den Rhein, ihren Rhein, darum noch gar nicht entdeckt. Sie kennen ihn als wunderbares Arbeitstier, im übrigen finden sie ihn sterbenslangweilig. Das höchste, daß sie einmal einen Sonntagnachmittagsausflug nach Worms machen, besonders in Vereinen, das finden sie dann ganz nett; die lärmende Lustigkeit, wie das Mannheimer Völklein sie liebt, kann sich da ungehindert zeigen. Denn eigentlich auch nur was zum Volke gehört, macht so was. Wenn man in feineren Kreisen von einer Rheinfahrt spricht, wird stillschweigend vorausgesetzt, daß man in Mainz zu Schiff gegangen ist; zu gestehen, daß man das in Mannheim getan hat, würde einem ein wenig schmeichelhaftes Mitleid eintragen.

Wenn die Menschen Augen hätten, wäre das anders. Aber nur wo eine marktschreierische Berühmtheit seit lang ihre Stempel und Plakate hingeklebt hat, sehen sie, oder geben vor, zu sehen. Hunderte von Menschen, die nie auf eine Blume am Wegrand achten, die auf der einsam sonnigen Heide niemals einen Zauber in der Seele gespürt, die nie am Erlenbach im stillen Wiesengrund mit Entzücken gewandelt sind und nie Erlkönigs Töchter mit Augen Schwinds im Abenddämmern weben sahen, sie gehen alljährlich unter vielem Geschrei in die Alpen. Mit der stillen Schönheit der heimischen Natur wissen sie nichts anzufangen, aber mit den Berggipfeln und Gletschern — können sie renommieren.

Nicht renommieren kann man mit dem Rhein bei Mannheim.

Ich hätte dennoch Lust es zu versuchen. Eine Fahrt ist mir unvergeßlich. Sie begann im Morgengrauen, der Rhein stand hoch, fast auf Uferhöhe. Die Altwasser des rechten Ufers mit ihren grünen Wiesen-Inseln und Pappelpflanzungen, mit ihren brüchigen Weidengeländen und Schilfbuchten waren weithin übersehbar und erschienen dem Auge als unbetretene und unbetretbare Wasserwüsten der Urzeit, wo die einsam stillsitzende Rohrdommel mit eingezogenem Hals philosophisch vor sich hinbrütet, wo die Scharen des weißgestirnten Wasserhuhns, wo der goldgesprenkelte Regenpfeifer und die blauspiegelnde weithin leuchtende Wildente und der zierlich geschopfte hochstelzige Reiher ihr geheimnisvolles Wesen treiben. Die Sonne stieg über den Odenwald empor, die Pappeln in der kühlen grauen Morgenluft entzündeten sich wie grüne Flammen, die Ebene rollte sich auf in der Fülle ihrer Fruchtbarkeit, dampfend und rauchend, weithin dunkel umrahmt von blauen Gebirgszügen, hinter denen, immer ferner, höhere Kuppeln aufragen, im Westen der mythische Donnersberg, den Blick nicht einengend wie in Hochgebirgstälern, sondern ihn fortziehend in unbegrenzte Weiten.

Dann steht die Sonne strahlend hoch über dem Strom, der weit hinaus funkelt und blitzt von ihrem goldenen Licht; über den fernen Bergen aber steigen weiße Sommerwolken auf. Eine brütende Hitze liegt über der heißatmenden Ebene. Und siehe, ehe man sichs versieht, ist der weite Himmel über uns schwarz und schwer, und auf der Ebene liegt es fast wie Nacht. Doch nicht Sterne funkeln, sondern zackige Blitze zucken.

Nicht das Gewitter ist so unvermutet schnell über uns heraufgezogen, wir selber auf dem pfeilschnell hingleitenden Schiff sind in das Gewitter hineingefahren. Wir fahren unter ihm hin. Der Donner umrollt uns, Blitze fahren zischend in die verdunkelte Flut, Regen klatscht auf das Segeldach des Schiffes. Wir fahren aber nicht nur unter dem Gewitter hin, wir fahren auch unter ihm weg, und indem wir jetzt eine Biegung des Stromes umschiffen, liegt die Gewitternacht mit ihren unheimlichen Stimmen bereits hinter uns und die strahlende Sommerschönheit mit ihrem goldig-blauen Geleucht und weißen Schimmer umfängt uns von neuem.

Der Himmel kann auch bedeckt sein und die Luft von eintönig silbernem Grau, aus dem Wasser und Erde, Busch und Baum nur leis getönt hervortreten: es ist dann ein anderes Bild, stiller, geschlossener, gesammelter; nicht so wie das andere unser lautestes inneres Aufjauchzen herausfordernd, aber vielleicht noch tiefer dem Menschen in die Seele greifend, dem die Kunst die Augen geöffnet hat für die Natur.

Nie machte ich die Fahrt, ohne in Ergriffenheit und Entzückung anzubeten, ohne im Geist in die Knie zu sinken, wie der Mensch bei Klinger, vor der großen weiten reichen Schönheit dieser ungekannten und ungeschätzten heimatlichen Landschaft . . .

Einmal plötzlich, gerade hinaus über dem breiten Strom, hinter einem dunklen Wald von Eichen, erhebt sich, hoch in der Luft stehend, finster und massig, vieltürmig in glücklicher perspektivischer Verkürzung, einer sagenhaft-

phantastischen Burg ähnlich, der Dom von Worms, der Dom des Nibelungenliedes ...

Wem einmal so in fast gespenstischer Schönheit der Dom von Worms erschienen ist, der sollte sich eigentlich den Eindruck nicht verderben dadurch, daß er der poesieumwobenen Erscheinung allzu nahe tritt. Gespenster sollte man sich nicht in der Nähe ansehen. Es gibt ja in Worms, das sich von seiner grausamen Vernichtung durch Melac erst in allerletzter Zeit wieder aufzuraffen anfängt, einige seltsame alte Dinge zu sehen, z. B. eine mittelalterliche Synagoge, die in der Nähe ähnlich märchenhaft wirkt, wie der Dom in der Ferne. Aber gerade dieser kann in der Nähe nur enttäuschen. Besonders hat man das Gefühl, daß es seinem Schöpfer mehr darum zu tun war, sich dicke schützende Festungsmauern zu bauen, eine Art Zwingburg unter religiösem Vorwand, als Hallen der Anbetung zu schaffen, Hallen für Jubelfeste der Christenheit, für den südlich-orientalischen grandios-heiteren Pomp des katholischen Gottesdienstes.

In diesem gedrückten engen Kellerloch haben dann auch die deutschen Bärbeißer einen der größten Päpste der Weltgeschichte abgesetzt, der selber — einen urdeutschen Adelsnamen trug. „Sie haben sich dabei ein wenig renommistisch benommen", wollte ich schreiben, aber da fiel mir Luther ein, Luther auf dem Reichstag zu Worms.

In Worms ist man darum mit Recht (ich betone das „darum") auf nichts so stolz als auf das Lutherdenkmal. Und ganz Deutschland teilt diesen Stolz. Der Originalität halber, und weniger um ein allgemeines Schütteln des Kopfes als um einiges Nachdenken hervorzurufen, will ich anführen, daß der genial-religiöse Paul Lagarde dieses Monument die Wormser Ofenausstellung genannt hat. Das sollte wohl ein ästhetisches Urteil sein. Doch könnte einem das Denkmal vielleicht auch in anderer Beziehung nicht ganz gefallen, etwa aus dem Umstand, daß der große Luther hier von einigen Vertretern des finstersten und lebensfeindlichsten Fanatismus umgeben ist, wodurch fast vordringlich und ausschließlich eine Seite seines Wesens betont wird, die zum Glück keineswegs seine stärkste Seite war, und worauf zum wenigsten seine ragende Größe und fortwirkende Bedeutung sich gründet. Aber kehren wir nach Mannheim zurück.

Nur wenn wir dies auf dem Rheine tun, stellt sich Mannheim unserem Blick in seiner eigentümlichen heutigen Größe dar. Da tritt uns zuerst auf dem linken Ufer der Hemshof entgegen, die „Badische Anilinfabrik", eine Mannheimer Schöpfung, wo die ungeheure äußerliche Häßlichkeit der modernen Industrie so ins Grotesk-Große geht, daß sie mit ihrer Wirkung ans Asthetische grenzt. Nach dem Hemshof folgt auf dem rechten Ufer der Mannheimer Hafen. Er ist vom Rhein aus nicht zu übersehen; aber die Menge der ungeheuren sechsstöckigen Lagerhäuser mit ihren Riesenkranen versinnbildlichen es auch dem Unerfahrensten, daß es sich hier um einen Handelsbetrieb großen Stils handelt; und wer einmal mit dem Dampfer von Holland oder Ostende her die Themse hinaufgefahren ist und am Katharinendock angelegt hat, der wird jetzt an London denken, natürlich wie man beim Kleinen derselben Art an das Große denkt, aber das will doch was heißen. Es gibt auch in der Tat keinen zweiten deutschen Binnenhafen, der sich mit dem Mannheimer messen kann. Ganze Handelsflottillen mit kleinen bunten Wimpeln und ungeheuren schwarzen Rauchfahnen, zahlreiche schwere Schleppdampfer mit ihren Riesenschlangen geschleppter Boote hinter sich beleben den ganzen breiten Strom. Das ist ein anderes Bild als in Mainz; es ist nicht so farbig, so glänzend, so heiter anziehend, es ist grau in grau, vielmehr schwarz in grau gemalt, aber es hat großen Stil.

Im Kleinen und Einzelnen ist das kaum schön, aber im großen Ganzen, besonders bei nebelig dämmerndem Licht, wird die Fülle der Gesamterscheinungen, auch rein malerisch betrachtet, zu einem überwältigend großartigen Bild. Durch die hohe Brücke, die Mannheim und Ludwigshafen verbindet, wird das Bild abgeschlossen, oder man könnte auch sagen, abgeschnitten. Abgeschnitten wie mit dem Lineal.

Diese seltsame Brücke, aus den Flegeljahren (und Lehrbubenjahren) der modernen Eisenkonstruktion, ist ein langer viereckiger Gitterkasten, von dem man eigentlich gar nicht begreift, warum er nur da droben liegt. Von unästhetischen, richtiger von ästhetisch ungebildeten Menschen wird das Ungeheuer noch heute wie ein Wunder angestaunt. Und zwar bewundern diese Leute eben das Unästhetische an der Sache: daß die großen tragenden und spannenden Kräfte, die das eigentliche Wunder einer Brücke ausmachen und deren Spiel zu sehen und zu fühlen unsere Lust ist, die wahre ästhetische Lust — daß diese wundersamen Kräfte und ihr Spiel hier unsichtbar und unfühlbar wirken, weil sie ins Unendliche zersplittert und zerstreut sind, statt in großen Gliedern oder geschlossenen Gruppen konzentriert zu sein und mit Auf- und Abtakt rhythmische Bewegung zu markieren. Die Erbauer des Ungetüms waren ästhetisch so roh wie ihre Bewunderer. Sie hatten wunder gemeint, was es sei, eine Brücke ohne Bogen bauen zu können. Und so meint auch das Volk und staunt. Die besser beratene spätere Ingenieurkunst aber hat sich längst auf die ewigen Gesetze der Ästhetik besonnen und hat den Bogen wieder in seine Ehren eingesetzt (Mainz). Sie kann uns damit zum Bewußtsein

Karl Schmoll von Eisenwerth: Bauernhof in der Wetterau
(aus dem Hessischen Kalender, Verlag H. Hohmann, Darmstadt)

bringen, daß fast allen alten und primitiven Formen Gesetze zugrunde liegen, die selbst die erstaunlichste Technik nicht außer acht lassen darf, wenn sie Werke schaffen will, in denen das Zweckmäßige sich mit ästhetischer Wirkung aussprechen soll.

* * *

So jung Mannheim ist — es feiert ja dieses Jahr seinen dreihundertjährigen Geburtstag — so gibt es historisch doch schon zwei Mannheim, und wie es immer geht, hat man über dem einen das andere fast ganz vergessen. Eigentlich gibt es sogar drei. Und natürlich denkt man gemeinhin nur an das heutige, an die Stadt mit den ungeheuren Lagerhäusern und rauchenden Fabriken, die Stadt voll Rauch und Ruß und üblen Gerüchen, die Stadt mit ich weiß nicht wieviel Tausenden und Tausenden sozialdemokratischen Wählern und etwas weniger aber großen Millionären und Kommerzienräten.

Aber dieses Mannheim ist doch auch die Stadt, wo Bruno Schmitz eine Festhalle bauen durfte — und sie heißt ausnahmsweise nicht Friedrichsbau, sondern „Rosengarten" — die sich zwar nach außen vielleicht wenig glücklich ausspricht, aber im Innern Raumschöpfungen birgt von erstaunlicher Kühnheit und Schönheit — und die schon als Versuch, eine so große Aufgabe modern-eigenartig zu lösen, Mannheim zu wirklichem Ruhm gereicht. Und das ist auch von dem anschließenden Platz zu sagen. Was seit der hohen Blütezeit des königlichen Barock nicht einmal mehr angestrebt wurde, einen Stadtplatz als einheitliche Architektur aufzuführen, das sollte hier durch denselben Bruno Schmitz getan werden. Einzig an sich der Gedanke verdient allen Preis. Wenn die Lösung wenig befriedigt, so liegt das hauptsächlich an den zu großen Dimensionen des Platzes So ist das Verhältnis der Vertikalen zur Horizontalen ungünstig, fast alle Wirkung aufhebend; kommt dazu die unverhältnismäßige Breite der einmündenden Straßen, die die Architektur allzusehr durchlöchern und dem Ganzen die Geschlossenheit nehmen, wodurch eben ein „Platz" zum „Platz" wird und sich von einer Heide oder einem Feld oder einem Park unterscheidet.

* * *

Diesem — wie soll ich nur sagen? — kommerzienrätlich-sozialdemokratischen Mannheim ist das demokratische vorangegangen, das Mannheim von anno 48, das Mannheim der Hecker und Struve, dem der Großherzog fern blieb wie einem Ort der Pestilenz — der alte Eberstadt hatte ihm öffentlich ins Gesicht eine Grobheit zu sagen gewagt — das Mannheim, wo man zwar das Heckerlied und seine Varianten

Henkt die Konkubine
Auf am Fürstenbett,
Schmiert die Guillotine
Ein mit Fürstenfett

nicht mehr gerade auf der Gasse sang, aber dafür gutes Trinkwasser für einen ruchlosen Luxus ansah, also daß noch achtzehn Jahre nach 1870 die guten Demokraten das Sumpfwasser tranken, das sie, die Wohlhabenden in ihrem Hof, das Volk draußen auf der Straße, mit Pumpröhren aus dem Boden pumpten; eine wahrhaft idyllische Demokratie, die nur zuletzt keinem Menschen mehr schmecken wollte und der bei ihrem jämmerlichen Bankrott — bei stets wachsendem materiellem Reichtum — keine Seele eine Träne nachweinte. Denn Hecker war tot. Sein Lied war zur Parodie geworden:

Er hängt an keinem Baume,
Er hängt an keinem Strick,
Er hängt nur an dem Traume
Der deutschen Republik . . .

Die Mannheimer aber hingen nicht mehr daran. Ihr genialer Bürgermeister von heute hat das Wahre erkannt: daß die Demokratie sich zu Tode gespart. Er hat sich eine Lehre daraus gezogen, er spart nicht. Sagen wir: er knickert nicht. Und das wird sein Ruhm sein und der Ruhm seiner Stadt. Karl Theodor hat bis heute kein Denkmal in Mannheim; der Oberbürgermeister Beck, dessen Name sich mit der Schöpfung des „Rosengartens" und seiner Umgebung verknüpft, wird sicher nicht so lang darauf zu warten haben.

* * *

Mit Karl Theodor habe ich das dritte, eigentlich das erste Mannheim genannt, das fürstliche, das aristokratische, das Mannheim königlicher Hofhaltung und verschwenderischer Kunstpflege, das Mannheim der Kunstakademien, der gelehrten Gesellschaften, der Theater, das Mannheim des Schlosses — der größten Barockanlage Deutschlands — der Sternwarte und der Jesuitenkirche, das Mannheim Glucks und Mozarts, Goethes und Schillers: ein Märchen aus uralten Zeiten.

Gar nicht so uralt. Urdumm ist nur der Menschen Gedächtnis — zu ihrem Glück, einzige Möglichkeit zu leben. Gar nicht uralt. Äußerlich unberührt erhalten noch vor fünfundzwanzig Jahren. Mein Auge hat ihn noch gesehen ohne Flicken und Flecken, wie ohne Löcher, den einheitlich stilisierten Mantel, den fürstlichen Mantel seiner Architektur, die mit dem Schloß zusammen ein einziges, harmonisches, geschlossenes, ein selten vornehmes Ganzes war. „Langweilig", hat man gesagt. Sehr oft wird das Vornehme langweilig empfunden. Mannheim war architektonisch — da es nun eben einmal kein historisch Gewordenes und Gewachsenes, sondern aus spontan-schöpfe-

rischem Einzelwillen Hervorgegangenes war — ein kostbares, allerseltenstes, ja einziges Muster.

Und das bis in die achtziger Jahre. Dann ging mit Niederreißen und Aufbauen die Verschandung an. Nachdem, politisch gesprochen, der alte macht- und prachtvolle Despotismus bereits zum Märchen geworden war, legte man nun Hand an die architektonische Parallel-Erscheinung und begann dem architektonischen Despotismus, dem Despotismus des letzten großen fürstlichen Stils, auf den Leib zu rücken. Das mußte so sein. Das war sogar mehr als Notwendigkeit. Und ich am wenigsten bin der Meinung, daß man den alten Despotismus, der noch dazu importiert war, so weiter hätte ertragen sollen. Die siebziger Ereignisse haben uns Kraft gegeben, ihn zu stürzen. Und wir stürzten.

Wir haben dabei nur eins übersehen, und viele übersehen es heute noch, die furchtbare und erschreckende Tatsache: daß der ehemalige architektonische Despotismus eine hohe Kultur war, der jetzige architektonische Anarchismus aber eine bodenlose Roheit ist.

Das werden erst alle fühlen müssen, ehe die Zeit kommen kann, die wir ersehnen, die Zeit eines neuen „Despotismus", eines neuen Stils . . .

O, er braucht nicht so macht- und prachtvoll zu sein wie der alte, auch nicht so absolutistisch, Gott bewahre, er kann viel gemütlicher sein, viel häuslicher, bürgerlicher, meinetwegen demokratischer, aber, nicht wahr? sein muß er und sichtbar muß er sein in allem Geschaffenen.

Die Millionärs-Ansiedelung um den „Rosengarten" ist davon noch weit entfernt. Sie ist noch nicht einmal auf dem Wege dazu.

Weit davon entfernt ist auch der Luisenpark, der den von der Eisenbahn aufgefressenen göttlichen Park des großen Karl Theodor ersetzen soll. Denn, verzeihen Sie, cacatum non est pictum. Wörter und Silben beliebig aneinandergereiht, machen noch lange kein Gedicht; nur der Dichter wirkt mit göttlichem Sinn und Eurhythmus das Wunder. Und nur ein Künstler kann aus Busch und Baum und Wiesenfläche ein rhythmisches Kunstwerk schaffen, nicht aber ein beliebiger Gärtner, der sein Handwerk „studiert" hat. Auch sind freie Rhythmen keine leichtere Sache als gebundene.

Das werden erst alle fühlen müssen, ehe — —

Aber Mannheim blickt vorwärts, Mannheim hat den Mut, sein drittes Säkular-Jubelfest zu feiern ohne Dank und Denkmal für den großen Karl Theodor, seinen Erhöher, der Tränen vergoß, als er, gezwungen, Mannheim verlassen mußte.

Benno Rüttenauer.

DER KÖNIG DER WELT.

Ich sah den König der Welt.
Als ich aus dunklem Wald mich fand
Ins abendsonnige Ackerland —
Da war ich vor ihn hingestellt.

Die Sonne umleuchtete ihn wie Gold,
Sein Haupt wuchs in des Himmels Blau,
Riesenhaft trug er der Glieder Bau
Mir entgegen, in seiner Kraft doch hold.

Und war nichts als ein Ackersmann,
Dem weiß der Bart über die Jacke hing,
In dessen Augen der Himmel sich fing,
Stadtfern trieb er die Rosse an.

Er sang nicht, wenn er den Pflug umbog,
Schritt nur und lenkte und sorgte und rief,
Riß auf die braune Erde tief,
Sah den Vogel nicht, der zur Weite zog.

Nur sein Enkel klein,
Der lief schnell über das klimmende Feld,
Jauchzte dem Vogel nach in die Welt,
Stand und sah nach der Berge Schein.

Die Sehnsucht sah aus ihm heraus,
Der Kindheit, der Menschheit ewiges Leid,
Die nur das will, was ewig weit,
Keinen Frieden hat im kleinen Haus.

Und weil er den schnellen Vogel nicht fing,
Der zu den schönen Bergen flog,
Weinte er — sah zum Himmel hoch,
Verlangte ein Wölklein, das oben hing.

Der Alte aber schritt und schritt,
Und jeder Tritt war wie ein Schlag,
Unter dem die Erde bezwungen brach —
Tausend Schlösser und Städte stürzten mit.

Fernen — ich sehne mich nicht nach euch,
Ich zwang in mir aller Wünsche Trug,
Nichts will ich als meinen harten Pflug,
Dir, Gott, bin ich gleich.

So sprachs aus seinem blauen Blick.
Ich kniete nicht vor seiner Macht,
Doch eine Demut ward mir ins Herz gebracht,
Die trug ich heimlich, selig zur Stadt zurück.

Wilhelm Schmidtbonn.

MARSCHALL NEY.

Eine Anekdote von Wilhelm Schäfer.

Auch zu den Zeiten des großen Napoleon ging es im Krieg nicht bloß mit Heldenmut und Pulverdampf. So war der große Michel Ney, Böttcherssohn aus Wachendorf in Schwaben und Marschall von Frankreich, oft in Nöten, wie er den ruhmbedeckten Soldaten ihre Tapferkeit bezahlen sollte. Besonders seitdem im Winterfeldzug nach Rußland die Monturen schäbig geworden waren; denn mehr als sonst heißt es beim Militär, daß Kleider Leute machen, und was im Frühjahr 1813 in Frankreich noch an jungem Volk und Greisen gegen Preußen aufzuraffen war, da hätten die Schneider der ganzen Welt keine Leute draus gemacht.

So saßen eines Sonntags in einem Nest am Oberrhein drei Schweizer Offiziere im Zorn der Geldverlegenheit beieinander auf einem buschigen Wall und sahen über die Dächer hinunter auf die Pappeln am Wasser, und einer meinte: hier wären sie nach Hause sich durchzubetteln am bequemsten dran; und kamen schließlich überein, daß sie den Marschall selber beim Appell um ihren Abschied angehen wollten, wenn er die Zahlmeisterei nicht bessern könnte. Doch gings wie bei den Mäusen, als die der Katze das Schellenband anhängen wollten; bis sich der Ulrich Zweifel, ein vernarbter Husarenkapitän, dazu vermaß: er habe den großen Michel als gemeinen Husaren noch selber die Hand zur Löhnung aufhalten sehn. Doch müßten sie in rechtschaffener Armut vor ihn treten und also bis zum Abend ihre letzte Barschaft zusammenlegen und vertrinken.

Als nun der Marschall zum Appell nach der Gewohnheit fragen ließ: wer irgend was zu klagen hätte, der möge sich jetzt melden, und inmitten seiner Offiziere gedankenvoll zum fernen Mainz und blauen Taunus hinunter spähte, trotz seiner vierundvierzig Jahre schon ergraut, doch immer noch der schlanke Stahl — sie standen auf dem selben Wall mit seinen Haselbüschen: da traten wie immer solche Helden die drei Schweizer trotzig und verlegen vor. Und Ulrich Zweifel, den die andern beim Trunk voran gelassen hatten und der rot wie ein Eisen glühte, fing von der Schlacht bei der Moskawa zu reden an und hörte mit dem Zahlmeister auf. Und obwohl für manches Wort, das sich im weißen Schnauzbart, auch wohl im Rachen verfing, mit der Säbelscheide im roten Lehm gestochert wurde: wußte der Marschall gleich, was da zu bohren war. Und weil er bösere Sorgen hatte als die mit ihren Batzen, obgleich sie damit an das tägliche Übel dieser ärmlichen Kriegsfahrt rührten: wollte er durch einen Scherz den Grimm abwehren und wandte sich zu seinen Offizieren: Ob dies nicht recht ein Beispiel wäre? Die Franzosen liefen der Ehre, die Schweizer nur dem Gelde nach!

Da gab der Ulrich Zweifel, vom Gelächter der Franzosen aufgebracht und auch berauscht vom Wein, eine Antwort gleich einem plumpen Säbelhieb: „Jeder läuft dem nach, was ihm mangelt!“

Dies aber traf den Marschall, der wohl wußte, in welchem Unmut sie aus Frankreich zu dieser letzten Kriegsfahrt ausgezogen waren, zu retten was ihnen als den Helden Europas seit der Beresina so bitter mangelte, dermaßen in die Seele, daß wie der Schatten von einem Vogel die Traurigkeit sein braunes Männergesicht beflog — wie er mit Kindern und Greisen der Ehre nachlief, die mit seinen Braven hinter Zäunen und Hecken in Rußland verfroren war — so daß er ohne Gruß, den aufgebrachten Offizieren abwinkend, allein und rasch wie auf der Flucht den Wall verließ.

Den Schweizern wurde beides, Abschied wie Lohn, am selben Abend noch zuteil. So kamen schon im Frühjahr 1813 drei tapfre Kerle der großen Armee nach Haus, die sich im Herbst von Leipzig schwerer heimgefunden hätten.

DIE RACHE DER KUNST.

Jedermann kennt die Kapellbrücke in Luzern, die mit dem dicken Wasserturm und all den drolligen Historienbildern im Dachgebälk. Wenn sie nicht noch den See mit ihrem schiefen Gang durchschnitte, es wäre nicht mehr viel mit dem berühmten Stadtbild; denn wo sonst ein Plätzchen frei war am Ufer oder auf den grünen Hügeln, da haben die Luzerner ihren Fremden entsprechende Paläste hingestellt. Wie das nun bei solchen Dingen zugeht, man weiß nie, hat irgend eine Anekdote einen wahrhaftigen Untergrund, oder ist die angebliche Wahrheit nur eine Anekdote: Jedenfalls wird ganz reizend erzählt, daß den Luzerner Stadtvätern eines Tages ihre Kapellbrücke recht unnütz vorkam, vielleicht weil sie so schief war oder den Blick auf ihren kläglichen Bahnhofspalast mit dem Kriegs- und Friedens-Museum behinderte. Sie wollten die alte abgebrauchte Brücke abreißen und hättens auch getan, wenn nicht ihre Fremden, vornehmlich die Engländer und Amerikaner, ihnen hätten sagen lassen: wenn sie das täten, kämen sie nicht mehr nach Luzern. Daran ist reizend erstens, daß man den Engländern zutraut, eine solche Drohung wahr zu machen; zweitens, daß die Luzerner keinen

Augenblick daran zweifelten und also ihre schiefe Kapellbrücke stehen ließen.

Bei uns am romantischen Rhein ist die „Kapellbrücke" leider schon abgebrochen; ich weiß nicht, ob die Engländer und Amerikaner auch hier vorher gedroht haben; jedenfalls sind sie Jahr für Jahr mehr ausgeblieben. Die Rheinschiffe fahren ohne Fremden und in den Rheinhotels brauchten die Portiers nicht gerade in allen modernen Sprachen fix zu sein; ein bißchen bergischer und westfälischer Dialekt wäre besser. Es ist nicht mehr zu verheimlichen, „es geht herunter mit dem Rhein". Er ist nicht mehr das Ziel der halben Welt; er wird es täglich weniger. Und das, nachdem im vorigen Jahr der Rheinische Verkehrsverein so mutig gegründet und fast als eine „nationale" Angelegenheit mit obrigkeitlicher Fürsorge bewillkommnet wurde.

Was hat man nicht an Gründen aufgezählt: die Sonderzüge nach der Schweiz, die Rechnungen der rheinischen Wirte, den südafrikanischen und danach den japanischen Krieg. Es ist nicht meine Sache, das bißchen Berechtigung in jedem dieser Gründe zu suchen; ich möchte nach feineren Wurzeln suchen; außer all diesen nützlichen und wichtigen Dingen hat nämlich die Kunst ein wenig dabei zu tun, und wie mir scheint, sie — nichts anderes — hat sich gerächt.

Wie war es doch, daß der Rhein so in Ruf kam als ein herrliches Stück Natur, das zu sehen wohl eine Reise wert sei? In diesen Blättern hat einmal eine Arbeit über Rheinromantik gestanden, worin eingehend geschildert wurde, wie erst mit dem Ende des achtzehnten und Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die bezaubernde Wirkung der Rheinlandschaft begann; und daß es weniger die natürliche Form der Landschaft als ihre Romantik war, d. h. das geheimnisvolle Leben in den Trümmern einer vergangenen prachtvollen Zeit. Nirgendwo in Deutschland fand die damals als große Leidenschaft Europa durchflutende Sehnsucht nach alter Herrlichkeit mehr altes Gemäuer, als am Rhein. Seit den Römerzeiten hatten hier Städte und Klöster geblüht, waren Kirchen und Schlösser verschwenderisch gebaut worden. Bis mit dem Ausgang des Mittelalters über die Religionskämpfe und den großen Krieg hin das reiche Leben langsam verlosch. Die große „Pfaffenstraße" Europas wurde allmählich still, der städtische Glanz verkleinbürgerte, die ritterlichen Burgen blieben leer, bis die Franzosen kamen und sie ausbrannten.

Seitdem stand die Zeit still am Rhein; aber was ein Jahrtausend gebaut hat, reißen Jahrhunderte nicht ein. Und die Natur mit ihren Schlinggewächsen und Wurzeln, ihren Regenstürzen und Blitzschlägen ist zwar eine Zerstörerin, doch auch eine Verschönerin. Sie umspann die Trümmer, umgrünte die Mauern und bemooste die Dächer, bis alles Menschenwerk, auch das geringste, ganz wieder ihr eigen geworden, Bauwerk und Landschaft in einem Zaubergarten verwachsen war. Freilich die Bauwerke waren schön und in jenem innerlichen Verhältnis zur Landschaft gebaut, das uns immer wieder bei den Alten überrascht. Nicht nur, daß sie durch ihr Material, Schiefergemäuer und Schieferdach gleichsam aus dem schiefrigen Felsboden gewachsen schienen; auch wo und wie sie in der Landschaft standen, war stets aufs trefflichste erwogen. Da stand kein Bergfried am Rhein, der nicht wirkte, wie ein besonders trotziges Stück der gezackten Felsen, keine Dächergruppe, die sich nicht der Talfalte einfügte, kein Turm, der übergroß oder schlank zu hoch in die Berge ragte und diese kleiner scheinen ließ. Alles stand in einem wundervollen Verhältnis zueinander: kleine Städte zwischen den Bergen und große nur in den weiten Ebenen, wo wie in Mainz und Köln die mächtigen Türme sich in breiten Fernen von selbst einfügten und in der Nähe gesehen das enge Häusergewirr überschnitten wie aufragende Felsen. Nirgendwo ein Widerstreit des Menschenwerks gegen die Landschaft, überall eine weise Übereinstimmung, die durch den Zauber des Verfalls jenen innigen Reiz bekam, der unsere Romantiker gefangen nahm.

„Manch andres Land nennt stolze Szenen sein,
du trägst auf eine Wunderschnur gereiht
Schönheit und Mild und Pracht, die Glorien alter Zeit.
Nachlässige Hoheit, Blüte künftiger Frucht,
schimmernder Städte weissen Widerschein,
flutenden Strom und finstre Bergesschlucht,
Hochwald und drin die gotischen Abtein,
zackig Gefelse, das die Burghastein
der Menschen nachäfft — und in dieser Welt
ein fröhlich Völkchen, glücklich wie der Rhein."

Sa sang Byron, der Romantiker aus England, und der Ton unserer deutschen Romantiker war kaum anders: weniger die Landschaft allein bezauberte sie, vielmehr ihre wundervolle Harmonie mit dem Menschenwerk, die ihnen eine vergangene Welt vorzauberte, worin der Mensch noch im Einklang mit der Natur stark und naiv und sicher war und noch nicht an sich und seiner Arbeit verzweifelte. Denn dies dürfen wir nicht vergessen: die Romantik wuchs aus jener großen Kulturverzweiflung heraus, die mit Rousseaus Emil begann und in Goethes Werther einen Vorläufer all ihrer Schmerzlichkeiten fand: Was nirgend mehr zu finden war, im Zaubergarten des Rheins konnte mans erträumen.

Und als sie es erträumt hatten, da fing ein Singen und Sagen an vom Rhein. Das „Wunderhorn" begann zu tönen. Das Land der Schlegel, Brentano, Arnim, der Bettina und Günderode fing an ein Land der Sehnsucht zu werden, mehr als nur eine Land-

schaft wurde es das Ideal aller deutschen Herrlichkeit. Das war die hochgemute Zeit des Rheins, damals wurde er zur Pilgerstraße für alle Deutschen, die aus einer kleinlichen die Sehnsucht nach einer großen deutschen Welt im Herzen trugen.

Die Dichter der Romantik haben die Herrlichkeit des Rheins gefunden und so vor aller Welt verkündet, daß aus aller Welt die Wallfahrer zu ihm gekommen sind. Die aber den Nutzen davon hatten, „das fröhliche Völkchen, glücklich wie der Rhein", haben es sich gern gefallen lassen, jahrzehntelang, und haben nicht gemerkt, wie unterdessen der Zaubergarten verhunzt und aus dem Sang der Dichter ein Gassenhauer wurde.

Es ist der Erdengang des Ideals, daß es aus einem funkelnden Kleinod, verschwiegen an der Brust zu tragen, zum Zierat einer rasselnden Blechstandarte wird. Nach den Romantikern kamen die Blechromantiker vom Schlage Simrock, nach den Loreleisängern Brentano und Heine der Rheinweindichter Rittershaus und nachher die Sänger am Rhein. Die Wacht am Rhein wurde gedichtet und auf den Niederwald eine Germania gesetzt; hin und her jagten die Schnellzüge an beiden Ufern, und die „größten Flußdampfer Europas" trugen Völkerwanderungen von loreleibrüllenden Horden über seine ehemals so verschwiegenen Fluten hin. Freilich die Dichter erlebten das traurige Schicksal ihrer Begeisterung nicht allein, nicht umsonst war Wolfgang Müller von Königswinter zugleich einer der Malkastengründer. Aus der „romantischen Malerschule" in Düsseldorf zogen sie aus, die Schönheit des Rheins mit Schildereien aller Art buchstäblich in alle Lande zu tragen; und auch hier wurde das Ideal mit jedem Jahre billiger, bis es ein ausgenütztes rasselndes rostiges Ding, ein banales Spielzeug und ein Gassenhauer war, allen feineren Sinnen zum Ekel. Dichter und Maler flohen entsetzt. Der Rhein war für die Kunst verloren; noch nicht aber für den Nutzen der Wirte; bis auch hier aus dem Ideal der alten rheinischen Wirtschaft jene aufgedonnerten Fremdenweinstätten wurden und überall die Kunde ging, daß man geschnitten würde, wie nirgend sonst am Rhein.

Dies war das eine, das andre aber war, daß das Ideal auch äußerlich zerstört wurde. Den Anfang machte die Bahn, das enge Felsental mit unaufhörlichem Rauch und Lärm erfüllend; zugleich aber all die alten geschlossenen Örtchen mit vorbildlicher Roheit zerschneidend, und keins, das sie verschonte. Dann kam die „Fremdenindustrie" und baute die Wirtshausfassaden von Königswinter, Rüdesheim und noch so manchen Orten. Und Fremde zogen zu. Aus all den trauten Gartenstädten, aus Koblenz, Bonn und Düsseldorf wurden Großstädte mit Ringstraßen, aus Koblenz zuletzt; wer kennt nicht noch das alte liebe Ding mit seinen Wällen, wo heute die „Festhalle" im Augenpunkt einer modernen Ringstraße zu sehen ist. Die alten Kirchen wurden stillgelegt und neue gebaut mit Türmen, die all die malerischen kleinen Felshügel fast überragten und jedes Verhältnis störten. Der Verblendstein wurde erfunden und St. Goarshausen neu aufgerichtet, Villen im Schweizer und im Burgenstil an Stellen aufgesetzt, wo nie ein alter Maurermeister einen Stein gelegt hätte. Die Burgen wurden ausgebaut; seitdem Schinkel sich an dem Stolzenfels so schwer versündigt hatte und die gußeiserne Gotik der Apollinarikirche ins Rheintal grüßte, war alles vogelfrei. So mußte die letzte „unzerstörte" Burg am Rhein durch einen ruhmsüchtigen Architekten verhunzt werden, bis dann nicht gar zu weit vom Rheinstein jenes Monstrum von Baukasten - Burgenherrlichkeit aus den Felsen wuchs, das heute eine Rheinfahrt von Bingen bis Bacharach unmöglich macht. (Von all dem, was noch spukte und glücklich verhindert wurde, nicht zu reden: die Pfalz als „Restauration" und die Lorelei als Marmordenkmal.) Was dann noch zu verderben war, das leisteten die Verschönerungsvereine, indem sie — am schlimmsten wohl in Oberwesel — das Ufer mit Ziergebüsch und kläglich geschlungenen Wegen füllten, selbst dem Fremden aus dem schlimmsten Industriedorf in Westfalen zum Gespött.

Dann wurde der Rheinische Verkehrsverein gegründet.

* * *

Der Dichter aber und der Maler, die verscheucht in Nebentälern nach stiller Schönheit suchen und manchmal von den Höhen hinunter die wunderbare Schönheit der Landschaftslinien, die Farben und die Gluten des Wassers in einer Abendsonne sehen, die traurig und verbittert die arg zerstörten Gassen durchschreiten und dennoch so viel malerische und Stimmungsschönheit noch entdecken: sie wüßten wohl zu raten, was Nötigeres geschehen müßte als Reklame, um wieder wie ehemals die Fremden anzuziehen.

* * *

Soweit war dies geschrieben, als zur Erfüllung solcher Wünsche endlich die Gründung des „Rheinischen Vereins für Denkmalspflege und Heimatschutz" erfolgte, dessen Vorsitzender Reg.-Präsident zur Nedden und Triebfeder — wie man dies nennt — Professor Dr. Clemen, der rheinische Provinzial-Konservator ist. Da steht nun alles im Programm, was seit dem letzten Tag der Denkmalspflege und dem darauf erfolgten Zusammenschluß mit der so rasch erstarkten Heimatschutzbewegung an Wünschen

für die Erhaltung und Stärkung des noch Vorhandenen auszusprechen ist. Professor Clemen hat in einem klugen und warmen Vorwort zu den Mitteilungen des Vereins erläutert, was alles noch zu retten ist, wenn nur die Mittel fließen. Zwar ist es zu bedauern, daß in dem Ausschuß die Maler kaum vertreten sind.

Zum Unglück für unser Vaterland ist heute der Künstler ein Mann, der im Nordlicht seiner Stube Bilder malt oder Modelle für Bronzen knetet, sie auszustellen. Er selber fast und die Gesellschaft hat vergessen, daß sein Gefühl und seine zarte Hand für alle anderen Dinge zu brauchen sind, wo Schönheit in Frage steht. Er besser als jeder andere kann uns sagen, wie solch ein Turm oder Giebel in eine Landschaft zu stellen sind, wie man ein Ufer und eine Brücke macht, ein altes Stadtbild nicht zu verderben. Nachdem die Architektur durch den Einbruch der Maler mit einemmal in Deutschland wieder zur Baukunst gehoben worden ist, nachdem das deutsche Kunstgewerbe durch Maler vornehmlich uns zu einer führenden Stellung in der Welt verholfen hat: sollte es wohl unnütz sein, dergleichen noch zu sagen.

Was meint man wohl, wenn solch ein Künstler und feiner Kenner alter Zeit und Kunst, wie Claus Meyer — er möge mir verzeihen, daß ich ihn hier gewiß zu seinem größten Schrecken hineinziehe — beratend in Dingen alter Baukunst spricht, ob dies durch irgend etwas zu ersetzen oder gar zu übertreffen sei? Gerade der Baukünstler ist der Unberufenste dazu: denn hat er eigene Kraft (wie beispielsweise Peter Behrens, der mit Peter Janßen allein im Ausschuß ist, was beide wohl ihrer amtlichen Stellung nicht ihrer Künstlerschaft verdanken), so will er Neues, Eigenes machen; das hat sich jederzeit gezeigt in allen Stil-Epochen und wird sich immer zeigen; er will sich selber bauen und achtet das Alte nicht allzuviel, wo es sein Neues hindert — und hat er kein Talent und keinen Willen, das ist der andere Fall, ist er historisch und gebildet in irgend einem oder allen Stilen: nun das haben wir erlebt in Deutschland, was da herausgekommen ist. Und selten, sehr selten, vielmehr schon einzig ist ein Mann wie Henrici, der ganz im Alten stehend, sich dennoch als ein Künstlermensch erweist.

* * *

Nun wird man sagen: ich hätte es nicht lassen können, auch diesmal noch zu nörgeln, und es wäre doch wirklich etwas Gutes mit dem Verein vollbracht. Dies ist es auch, und darum mußte ich dies sagen. Gern aber sage ich dazu, wie ich mich freue, daß er gegründet ist. Und wie ich seinen Aufruf in alle rheinischen Herzen posaunen und wie ich jedem Bedenklichen sagen möchte: tretet bei, dies ist das erste; das andere wird schon alles kommen. Zu wichtig ist, was hier in Frage steht: die arg verhunzte Schönheit unserer Rheinlandschaft, ob sie gerettet werden oder ganz zugrunde gehen soll. Nur wenn in jedem einzelnen Fall eine ganze Macht ins Feld zu führen ist, läßt sich vermeiden und erreichen, was vermieden und erreicht werden muß. Die Macht zu schaffen, ist das erste, es liegt ein Stück davon in jeder einzelnen Hand. Drum säume keiner, sie zu reichen. Auch die bescheidenste wird gern genommen.*

W. Schäfer.

* Anmeldungen und alle Anfragen gehen an Herrn Regierungs-Präsidenten a. D. zur Nedden in Koblenz, den Vorsitzenden des Vereins. Die Red.

FÜR DIE BURG ALTENA, GEGEN IHRE ZERSTÖRUNG!

Dies ist nun gleich aus unserer Nachbarprovinz ein Beispiel, wie notwendig ein von geschmackvollen Persönlichkeiten geleiteter Verein zum Schutz heimatlicher Denkmäler ist. Zum Fest der dreihundertjährigen Gehörigkeit zu Kur-Brandenburg ist in der Grafschaft Mark der Plan entstanden, Burg Altena wieder aufzubauen. Natürlich wieder einmal zur Belebung vaterländischer Gesinnung und wie die schönen Fähnlein getauft sind, darunter der Heerzug für solche Dinge unternommen wird.

Gegen diesen Plan erheben zwei bekannte westfälische Kunstfreunde: Professor der Kunstgeschichte Dr. Hermann Ehrenberg, Münster, und Karl Ernst Osthaus, Besitzer des Folkwang-Museums, öffentlich Protest, den man in allen Ausführungen billigen muß und der in seinen wichtigsten Punkten nachfolgend abgedruckt wird. Die Red.

1. Die Grafen von der Mark, nach neuerer Forschung eine Abzweigung des niederrheinischen Grafengeschlechts von Berg, haben nur wenige Jahrzehnte auf Altena gewohnt, etwa von 1160 bis 1200. Ein baulicher Überrest aus dieser Zeit hat sich bisher nicht nachweisen lassen. Wir haben nicht die mindeste Möglichkeit mehr, Form und Gestalt ihrer Behausung uns einigermaßen greifbar vorzustellen. Nur das wissen wir, daß sie gemäß den damaligen Verhältnissen klein war. Bereits seit dem Anfange des 13. Jahrhunderts genügte den Grafen die abgelegene Burg nicht mehr, es war unmöglich, von hier aus die wachsenden Ländereien zu verwalten. Burg Altena wurde der Sitz eines Amtmanns. Ein Neubau wurde aufgeführt, der heute noch steht und der Örtlichkeit das Gepräge verleiht. Über seine Entstehung sind wir aktenmäßig nicht unterrichtet, aber seine Formen weisen mit ausreichender Sicherheit auf die Zeit um 1500 hin. Dieser Bau ist im wesentlichen erhalten. Aufzubauen gibt es also nicht viel. Und dennoch spricht man von einem Wiederaufbau. Und zwar soll das Vorhandene in den gleichen Formen, das heißt also in den Formen der Zeit um 1500, zu einem großen Prachtbau erweitert werden, als ob hier damals nicht einfache Amtsleute, sondern die inzwischen sehr vornehm und mächtig gewordenen Herrscher selbst ihren bevorzugten Wohnsitz gehabt hätten. Etwas, was nie vorhanden war,

soll erbaut, ein völlig falscher Sachverhalt uns vorgespiegelt werden, und das, was wirklich echt und alt ist, in dem geplanten großen Riesenbau sich gleichsam verlieren und untergehen.

2. Anderseits ist der gegenwärtige Zustand der Burg gar nicht so armselig und dürftig, wie das oben erwähnte erste Bild uns glauben machen will. Allerdings ist sie in jüngster Zeit durch kleine nüchterne Anbauten verunstaltet. Aber diese können leicht wieder beseitigt werden, und im übrigen wird jeder Besucher des Schlosses überrascht sein, welch stattlichen Eindruck die gleichsam aus dem Fels erwachsene Burg noch heute gewährt und vor allem, welch wundervollen Anblick sie inmitten der uralten herrlichen Bäume und der ringsum üppig wuchernden Blumen und Schlingpflanzen uns darbietet. Ein unvergleichlicher Zauber von feinstem Reiz umstrahlt diese Stätte, ein tiefergreifendes Bild von echtester historischer Stimmung tritt uns entgegen! Diese ganz einzigartige romantische Schönheit muß aber von Grund aus durch die riesigen Neubauten zerstört werden, die uns der Entwurf des Architekten vorschlägt. Wenn mehrere Jahre hindurch so viel gemauert, gemeißelt, gehämmert, gezimmert wird, wie man jetzt plant, so müssen die alten Bäume fallen, müssen die Blumen vernichtet, die Efeuranken zerstört werden; das Gegenteil von dem, was man wünscht, wird erzielt, der historische Hauch weicht, ein Stück edelster deutscher Landschafts-Poesie wird vernichtet und für ungeheure Summen ein Trugbild aufgeführt, das nicht die mindeste Daseinsberechtigung hat.

ANSELM FEUERBACH?

Eigentlich wollte ich Ihnen schon immer vom Bodensee aus mitteilen, daß wir drunten in einem Felsen ein eigentümliches und wertvolles Autogramm gefunden haben. Auf der Landstraße von Überlingen, am See entlang, nach Sipplingen sieht man tief in den Molassestein eingeschnitten: Æ 1860— also die bekannten Feuerbach-Initialen! In der Tat war Feuerbach im Jahre 1860 am Bodensee. Allgeyer erzählt es auf den Seiten 454 und 55 des ersten Bandes seines Buches. Feuerbach fuhr nach Friedrichshafen, um von dort nach Rom weiterzureisen. Er traf mit Allgeyer zusammen, war sehr aufgeregt und blieb noch einige Tage am See, innerhalb derer er sich für München (statt Rom) entschloß. — Vielleicht interessiert dieses aller Wahrscheinlichkeit nach von Feuerbach stammende Autogramm (Allgeyer bewohnte Überlingen) Ihre Leser. Hoffentlich aber gelangt die Kunde nicht bis nach Amerika. Denn es wäre betrübend, wenn eines Tages ein amerikanischer Autographensammler käme und den schönen großen Felsen mit den Feuerbach-Buchstaben dem Bodensee entführte. Norbert Jacques.

KULTUR-ENTHUSIASTEN.

Man pflegt sie die geborenen Dichter zu nennen, was aber das Falscheste von allem ist; denn den geborenen Dichter macht sein Instinkt für den Ausdruck ungesagter Dinge. Sie aber gefallen sich darin, viel gesagte und klar gesprochene Gedankengänge unklar zu wiederholen; in einem Wirrwarr, der dem Laien dann so scheint, wie wenn ein Übermaß von Phantasie die klaren Gedanken überströme, was eben allgemein und leider als Dichtermerkmal gilt.

Nein, jene Herren haben ein heißes Herz und einen Hunger nach jeder Art Erkenntnis, sofern sie rasch zu haben ist und ihrem eigenen Vorrat sich leicht verbindet. Sie sind die Wiederkäuer der geistigen Arbeit einer Zeit und sehr erfüllt von dieser Arbeit und sehr bereit, in Reden oder Schriften davon zu zeugen. Sie haben die Bekenner- und auch Erzieherwut und scheinen allen guten Dingen mit Ehrlichkeit zu dienen. Dies aber ist der Irrtum, sie schaden jedem Ding, das sie beschwätzen; sie machen lächerlich, was keusch und sachlich von Mensch zu Menschen gehen könnte, sie fahren wie die Narren einher und verwirren das Vernünftige zum Schabernack.

Sie sind sehr weit verbreitet, gedeihen in jedem Klima und reden und kämpfen mit Männerbrust und Eigendünkel in jeder Stadt, sind immer unverstanden und sehr geneigt, in bitterer Polemik den Unverstand und alle Schlechtigkeit der Welt als ihren Erbfeind in die Schranken zu fordern.

Nächst schlechter Lyrik sind sie es, die am meisten die Redaktionen mit ihren buchschmucküberschwerten Bänden bedrängen; fast jeder Tag bringt irgend eine neue Untat ins Haus. Sie zu zerpflücken wäre Häcksel dreschen; auch wenn sie noch im Ganzen so in Haltung kommen wie Friedrich Seeßelberg und Reinhard Fuchs. Der eine mit „Kulturgedanken“ (Verlag bei Schuster-Bufleb, Berlin), der andere mit einer „Straßburger Phantasie über deutsche Kultur“ (in Selbstverlag). Ich habe die beiden Bücher, das eine hat 246, das andere 97 Seiten, bis zu Ende gelesen und weiß bis heute nicht, wie das geschah, weiß allerdings auch kaum, was darin stand. Es ist, wie wenn man einem unerträglichen Gespräch stundenlang zuhört, zuletzt mit taubgeschwätzten Ohren. Dabei fehlt gar nicht das Gefühl, daß beiden die Dinge wichtig sind, davon sie sprechen; doch fällt kein einziges Wort von solchem Klang, daß man aufhorchend die Quälerei für einen Augenblick vergäße. Lästige Mitreisende, man hofft sie steigen aus, und ewig dauert keine Fahrt.

Als Nietzsche Mode war, es ist auch das schon etwas her und heute ist er überwunden, der Mann, der eine Sprache schrieb wie hartes Glas so klar und klingend und ohne Dunkelheiten: da wurde der Zarathustra in Suppen aufgekocht. Und heute?

Nun wohl, damit ich ketzere: da ist es Ruskin. Ich hoffe nicht aufzuhören, in Ehrfurcht den Professor von Basel zu bewundern als einen Meister der deutschen Sprache, den ewig aufgeblähten Engländer liebe ich nicht; er scheint mir zu viel von der Art der Leute, die ihm nacheifernd uns belästigen. S.

EIN FAMILIEN-BILDERBUCH.

„Schon seit vielen Jahren habe ich den Wunsch mit mir herumgetragen, in einer Bilderreihe unser Familienleben in seinen Beziehungen zur Natur, zum Hause und zur Kirche darzustellen und somit ein Werk ins liebe deutsche Haus zu bringen, welches im Spiegel der Kunst jedem zeigte, was jeder einmal erlebt.“ Diese Sätze aus einer Vorrede Ludwig Richters haben Pate gestanden zu einem Werk, das Eduard Engels kurz vor Weihnachten in der Deutschen Verlagsanstalt herausbrachte: (Hausbuch deutscher Kunst) ein Familien-Bilderbuch in 375 Abbildungen. (Ich hätte ihrer 365 genommen.) Es lag nahe das, was Ludwig Richter von sich selber wollte, einmal von unsern deutschen Künstlern gemeinsam tun zu lassen: es kam nur darauf an, daß eine geschmackvolle Hand die Sammlung machte.

Nun ist dieses Familien-Bilderbuch angeblich in dreißig Jahren aus einer Mappe entstanden, die ein Knabe sich mit Hilfe seiner Eltern einrichtete und worauf als Sinnspruch jene Sätze von Ludwig Richter in einem blumenbemalten Blatt gelegt waren: also auch ein Familien-Bilderbuch nach seiner Entstehung. Man kann sich denken, wie behaglich, altfränkisch und modern zugleich ein solches von einer Familie gesammeltes Bilderbuch aussehen könnte. Wer aber den dicken Band durchblättert, wie er nun auf Kunstdruckpapier sauber gedruckt daliegt, wird bald erkennen, daß hier weniger die dreißigjährige Liebhaberei einer Familie, als die Sammlerneigung eines modernen Mannes in bewußter Absicht ein Werk gemacht hat, das gewiß weniger traulich aber doch wohl annehmbarer ist, als es ein Gewächs am Familientisch sein könnte. Viele der Blätter sind erst in den letzten Jahren bekannt geworden; ihre Zusammenstellung ist manchmal

bunter, als man wohl möchte, und einiges wird nach dreißig Jahren wohl kaum noch Familiengut, sondern recht veralteter Abfall der Kunstgeschichte sein: aber der Gedanke ist so lieb und richtig, und immer wieder blättert man sich an irgend ein Wunderblatt heran, daß man den Band wie einen guten lieben Freund nicht auf das Bücherbrett sondern an ein behagliches Plätzchen und recht zu Händen legt.

In sieben Abteilungen (Landschaft — Naturleben; Familien- und Volksleben; Deutsche Männer und Frauen; Aus vergangenen Tagen; Humor — Satire; Mythen und Mären; Religiöses) sind die Blätter geordnet und es liegt wohl kaum an dem Herausgeber, daß die ersten beiden Abteilungen sowie die letzte am reichsten wirken; es kommen hierin Neigungen der deutschen Kunst zum Ausdruck; wohl aber möchte man tadeln, daß die Abteilung Humor und Satire ärmlich und verschlissen aussieht. Vor allem hätte hier das Durcheinander von Illustrationen und selbständigen Blättern vermieden werden müssen. In einer späteren Auflage sollten alle Zeichnungen, die eines komischen Textes bedürfen, ausgemerzt werden; sie stören schon typographisch sehr.

Am reinsten wirken die hundert Bilder aus der deutschen Landschaft. Wer sie aufmerksamen Auges durchblättert hat, dem wird es warm ums Herz: er weiß nicht, was ihn mehr erfreut, der Reichtum unserer deutschen Landschaft oder das wunderbare Naturgefühl ihrer Maler. An diese Abteilung denke ich vor allem, wenn ich das Werk als ein Familien-Bilderbuch empfehle. S.

ZWEI NOVELLENBÜCHER.

Wenig Menschen wissen, daß die Novelle eine strenge Kunstform ist und mit dem Zeug, was sich so nennt, gewöhnlich so wenig zu tun hat, wie unsere Theaterstücke mit dem Drama. Ähnlich diesem ist es ihr besonders jämmerlich ergangen, seitdem der Naturalismus der neunziger Jahre in unsere Literatur eingebrochen ist und uns statt der strengen handfesten Erzählung eine Art von Stimmungsschilderei mit untermischten Tee- oder Stallgesprächen gebracht hat, die im Roman mit großer Kunst verwendet, vielleicht erträglich, in der straffen Novelle unmöglich und scheußlich wirkt.

Das Beispiel Gottfried Kellers hat die Süddeutschen und die Schweizer dagegen in guter Form gehalten; doch läßt sich nicht verkennen, daß hier ein Epigonentum allzu geschäftig ist. So müssen wir vorläufig die Versuche begrüßen, aus der alten Novelle eine strengere Form für die moderne Erzählungskunst zu gewinnen: etwa wie es Paul Ernst an den altitalienischen Novellen versucht hat.

Gleich ihm verleugnen die beiden Bücher, die ich heute besprechen und empfehlen will, die alten Muster nicht. Besonders Felix Salten in seinem „Herr Wenzel auf Rehberg“ (Verlag S. Fischer, Berlin) hat fast die Sprache einer alten Chronik beibehalten; und auch bei den „Schwestern“ von Jakob Wassermann (Verlag S. Fischer, Berlin) sind alte Redewendungen vielfach übernommen. Gleichwohl liest man die beiden Bücher mit größerem Vergnügen als andere, weil sie einen nicht mit unnützen Schildereien und Gesprächen aufhalten, sondern streng episch in dem Fortschritt einer Handlung bleiben, und sie mit knappem aber gut gewähltem Wort begleitend doch alle Dinge deutlich vor Augen stellen und die inneren Gründe im menschlichen Charakter berühren. Dabei ist jeder Satz mit Sorgfalt als ein rhythmisches Gebilde so gebaut, daß wir ihm gerne folgen, gleichsam an seiner Hand geführt die Straße der Handlung schreiten.

Wir haben für diese Art ein Musterbeispiel in der deutschen Sprache am Michael Kohlhaas; und wenn auch mit diesem Meisterwerk verglichen trotz seiner hundert Jahre diese neuen Novellen altfränkisch erscheinen, so kann dies doch nichts dämpfen an unserer aufrichtigen Freude, endlich wieder Bücher wie diese zu erhalten, die nicht nur — nach jahrelanger Lotterei — nach einer Kunstform streben, sondern sie auch schon besitzen. Wer dafür Sinn hat, wer Geschmack der Sprachbehandlung liebt, dem rate ich durchaus, die beiden Bücher zu lesen; des Dankes bin ich sicher. Es ist nicht überflüssig zu bemerken, daß der Band von Salten mit einer alten großen Gesangbuchstype gedruckt ist, wodurch er zwar als Druckwerk köstlich wurde, jedoch als Buch unnötig seinen archaistischen Charakter verstärkt. S.

WERKSTATTMÖBEL.

Zu allen guten Zeiten der angewandten Kunst war stets die Arbeit führender Künstler ein Vorbild, dem von den Meistern und Werkstätten nachgeeifert wurde. Nicht wie in den vergangenen Tagen des „Jugendstils“, der als ein Mißverständnis durch die Industrie gejagt wurde, also nicht als Nachahmung äußerlicher Formen, sondern als Nacheiferung in einem neu gefühlten Sinn. Solange unsere Werkstätten davon nicht angegriffen sind, wird alles Vorbild der Künstler seinen besten Zweck verfehlen. Und weil an Künstlern im Kunstgewerbe nun wirklich längst kein Mangel mehr ist, wohl aber die Werkstätten wie Möbelfabriken zum Teil gehässig gegen den unerwarteten Erfolg der Künstlermöbel auf ihrer Unkultur beharren: so ist zurzeit eine jede Werkstatt zu begrüßen, wo wiederum im alten Geist und doch in neuen Formen getischlert wird.

So werden hier (auf Seite 88) ein paar Möbel von Bernard Stadler in Paderborn gezeigt, die ganz in Sachlichkeit und mit Geschmack gebaut sind und neben Künstlermöbeln wohl bestehen können. Zwar ist der Eckschrank nicht modern, doch auch nicht sklavischer dem Alten nachgebaut, wie es nicht wenige Künstler zurzeit beliebten; und nicht zu leugnen, daß er prachtvoll ist. Ganz sachlich sind die Küche und das Bücherbrett; und leider war der Raum zu eng, um einen Schreibtisch vorzuführen, der ganz in glattem Holz gearbeitet und ohne Aufsatz vorn (oder hinten wie man will) zu einem Bücherbrett verwendet war. Dies scheint sehr praktisch und auch logisch. Steht erst der Schreibtisch frei — und anders sollte er nicht stehen — was hindert da, den Raum unter der großen Platte, der nur mit Schubfächern unförmlichster Art ausgenutzt werden könnte, zur einen Hälfte für sich selber auszubilden. S.

UNSERE MUSIKBEILAGE.

Waldemar v. Baußnern, der Komponist der zwei in der Beilage abgedruckten Lieder, ist einer der begabtesten unter den jüngeren Tonsetzern Deutschlands. In Berlin 1866 geboren, verlebte B. seine Kindheit in Ungarn, Siebenbürgen und Niederösterreich, erhielt aber seine musikalische Ausbildung in Deutschland. Als Dirigent und Lehrer geschätzt, hat sich B. als Komponist in fast allen musikalischen Formen mit Glück versucht; weiteren Kreisen ist er durch seine vierte Oper „Der Bundschuh“, deren Aufführung bei der Tonkünstler-Versammlung 1904 in Frankfurt stattfand, bekannt geworden. Neuerdings hat v. Baußnern Peter Cornelius' unvollendete Oper „Gunlöd“ komplettiert, so daß das Werk in Köln, dem jetzigen Wohnsitz B.s, diesen Winter auf den Brettern erscheinen konnte. Warme Empfindung, leicht quellende Erfindung und bemerkenswerte Selbständigkeit im musikalischen Ausdruck ist B.s Werken zu eigen: diese Eigenschaften treten auch in den uns freundlich überlassenen zwei Liedern unverkennbar hervor. M.

Herausgeber W. Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H., Druck A. Bagel, Düsseldorf.

Monatliche Mitteilungen

des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein.

April 1907.

Ein Frühlingsfest in Schwetzingen.

Allen, die noch eine fröhliche Erinnerung an unsere Rheinfahrt vor zwei Jahren haben, und auch denen, die sie ungern versäumten: wird diese Ankündigung — so hoffen wir — eine gern begrüßte sein. Am 25. und 26. Mai nämlich sollen in Mannheim unsere Frühjahrs-Verhandlungen stattfinden, gelegentlich der großen Jubiläums-Ausstellung, die dort am 1. Mai eröffnet wird. Auch diesmal wollen wir das Wiedersehen aus Nord und Süd festlich begehen und in froher Geselligkeit den Künstlern und Kunstfreunden, Dichtern und Musikern der Länder am Rhein Gelegenheit geben, sich kennen zu lernen und auszusprechen.

Am Samstag, den 25. Mai, werden nachmittags die Vorstände und Kommissionen mannigfache Arbeit haben; abends aber sollen sie sich mit den Mannheimer Freunden und den schon eingetroffenen Mitgliedern zu einem fröhlichen Bankett in der Ausstellung zusammenfinden. Am 26. Mai um 12½ Uhr wird dann im Rosengarten (der Mannheimer Festhalle, erbaut von Bruno Schmitz) die Generalversammlung unsere Mitglieder zu kurzer Arbeit vereinigen, vormittags ist die beste Zeit zum Besuch der Kunstausstellung, und nachmittags soll unser Fest beginnen:

Gleich nach der Mitglieder-Versammlung Abfahrt nach Schwetzingen, das nicht nur seinen vielgerühmten und weniger gekannten wundervollen Schloßpark, sondern auch als Mittelpunkt der oberrheinischen Spargelzucht seinen Markt und große Geltung hat. Ein Spargelessen ist also — gerade in der besten Zeit — nicht zu umgehen. Wenn auf so edle Art die Leiber gestärkt sind, wenn auch die Geister durch Pfälzer Wein zum Schweifen angeregt vom Tisch aufstehn: wird ihnen im Park Goethe anmutig zu begegnen wissen: Es ist ein Park voll Launen, einer Stimmung, die wir aus seinem Schäferspiel der „Laune des Verliebten" so artig kennen. Und weil mitten im Freien, lauschig verborgen unter hohen Bäumen, noch ein Naturtheater ist aus Goethes Zeit, so wird geplant, die schelmisch freie Handlung dieses Schäferspiels da „in Versen und einem Akt" zu spielen. Und zwar sehr fein und künstlerisch zu spielen durch das Ensemble vom Düsseldorfer Schauspielhaus, das durch eine meisterhafte Darstellung neulich dieses Scherzspiel ungeahnt lebendig machte. Wir hoffen, die Wirkung wird in Blumen unter hohen Bäumen in einem späten Frühlingstag sich noch erhöhen, so daß dies Schäferspiel allen als ein eigenes Fest in fröhlichster Erinnerung bleibt. Der Ort ist ganz erfüllt mit seiner Zeit: aus Grotten und Steinen hinter grünem Rasen wachsend umschatten hohe Bäume einen Tempel des Apoll, davor Najaden aus einer Urne Wasser über glatte Treppen gießen: ein Bild, ganz fremd für uns und doch noch so lebendig in seinem Geist, daß wir erstaunt und tief berührt vor seinem Zauber stehn. Hier wird das Schelmenspiel des großen Dichters, der die Feste liebte wie nur einen Ernst, uns eigen und natürlich begegnen müssen.

Wenns nur nicht regnet. Wohl hat der tapfere Bürgermeister von Schwetzingen dies garantiert; doch besser ists vorher zu sorgen: Das hat denn auch Pigage, Erbauer dieses Gartens für Karl Theodor, kunstvoll getan, indem er an das Schloß ein artiges Theaterchen baute, ein launig prickelndes Ding von Bauwerk, darin seit Anfang vorigen Jahrhunderts nicht mehr gespielt wurde, das aber wartend auf seine Auferstehung in guter Ordnung blieb. Vielleicht, daß hier durch huldvolles Gewähren großherzoglicher Intendanz nur für ein Stündchen Goethe weilen darf.

Im Notfall nur; denn diese „Laune des Verliebten" wird sich unter Bäumen auf blumigem Gras viel zärtlicher auflösen; und weil es sich so wundervoll im Frühling geht und weil man nach so schönem Spiel nicht gleich in Ernst verfallen kann, auch weil es Sonntag ist und weil im alten Park die Nixen und Faune so scherzhaft lauschen: wird eine Bowle und ein Tanz den Bienenkorb darstellen, daraus die Fröhlichkeit nach allen Seiten in zirkelhaften Gängen maßvoll gebunden doch frei im weiten Blick ausschweifen kann.

Der Abend bringt uns dann zurück nach Mannheim. Da brennt vielleicht ein Feuerwerk den schönen Frühlingstag zu Ende; und wer nicht noch am Abend einen raschen Zug benutzen muß, der kann am Montag in den Gärten und vor den Bildern der Ausstellung sich wieder sacht in unsere Welt zurückgewöhnen, darin für Schäferspiele wenig Zeit mehr ist. W. Schäfer.

* * *

Es wird noch jede Einzelheit des Festes vorher bekanntgegeben und auch nach schlichtem Brauch gesorgt, daß sich die Kosten — wie auf unserer Rheinfahrt — im einzelnen verringern. Jedem Mitglied steht es frei, auf einem Formular — das Anfang Mai mit genauem Programm gesandt wird — für so viel Personen Karten zu bestellen, als er mag; denn alle Gäste sind uns willkommen für diesen Tag.

* * *

Einladung

zur ordentlichen Mitglieder-Versammlung am 26. Mai mittags 12½ Uhr im Rosengarten (Städtische Festhalle) zu Mannheim.

Tagesordnung:

1. Jahresbericht 1907.
2. Jahresrechnung 1905 und 1906, event. Entlastung des Schatzmeisters.
3. Wahl von Rechnungsprüfern für 1907.
4. Nachträgliche Bewilligung aus dem Verbandsvermögen:
   a) der Kosten zum Reiterporträt S. M. des Kaisers, von W. Trübner (Geschenk des Verbandes an die Stadt Köln);
   b) des Anteils am Defizit der Kölner Ausstellung 1906.
5. Einsetzung einer Kunstkommission für die Schweiz.
6. Ort und Zeit der nächsten ordentlichen Mitglieder-Versammlung.

Der Vorsitzende des Verbandes
von Reden.

* * *

Zu den Vorstandssitzungen am 25. Mai nachmittags, desgleichen zu der Abendfestlichkeit an diesem Tag für alle Mitglieder werden noch besondere Einladungen erfolgen. Besondere Vergünstigungen in der Ausstellung werden nach Möglichkeit erwirkt, auch wird für gute und preiswerte Unterkunft der auswärtigen Mitglieder gesorgt.

* * *

Die Künstler des Verbandes werden auf eine Kunstausstellung kleineren Umfanges aufmerksam gemacht, die von Mitte Mai bis Oktober in Saarbrücken stattfindet. Einsendung und Anfragen an den Vorstand des Kunst- und Gewerbevereins Saarbrücken — Saalbau. Die Einsendung geschieht zu Lasten der Aussteller. Rückfracht sowie Versicherungskosten übernimmt die Ausstellung. Sie beansprucht bei event. Verkauf 5% der Verkaufssumme.

Der Schriftführer
W. Schäfer.

Geſellius, Lindgren & Saarinen:
Landhaus Hvitträsk bei Helſingfors.
(Aus „Landhaus und Garten". Verlag
F. Bruckmann, A. G., München.)

De Bazel: Kleines Wohnhaus in Bussum. (Aus „Landhaus und Garten". Verlag F. Bruckmann, A.-G., München.)

Vom Landhausbau

handeln zwei Sammelwerke, die hier durch einige Bemerkungen angekündigt werden sollen: „Das Einzelwohnhaus der Neuzeit" mit einer Einleitung von Erich Haenel und Erläuterungen der abgebildeten Beispiele durch Heinrich Tscharmann (Verlag J. J. Weber, Leipzig), Preis gebunden 7,50 Mark — „Landhaus und Garten" mit einer Abhandlung von Hermann Muthesius (Verlag F. Bruckmann A.-G., München, Preis gebunden 12 Mark). Beides Sammlungen von Ansichten und Grundrissen, die durch Fülle und Auswahl eine Übersicht der modernen Bemühungen um das Landhaus vermitteln, des Erreichten wie des Gewollten. Gerade jetzt zur rechten Zeit, wo wir nach den ersten Anläufen in Deutschland ein wenig den Übermut abgelegt haben.

„Landhaus und Garten".

Das Bruckmannsche Werk ist das reichhaltigere, aber auch wohl zufälligere. Es enthält Beispiele aus allen Ländern europäischer Kultur, nicht nur Ansichten, sondern Innenräume, Gärten und Gartenmöbel in guten photographischen Aufnahmen: ein überreiches Material aus allen Gebieten moderner „Wohnungskunst". Man könnte dazu legen und davon nehmen nach Belieben; auch ist es eine Fortsetzung vom „Modernen Landhaus" in gleichem Verlag und hat sich dadurch besonders interessante Beispiele moderner Landhäuser schon vorwegnehmen lassen. Es bildet also weniger ein abgeschlossenes Werk, als eine anregende Sammlung, bei den meisten Abbildungen mit dem Reiz der Neuheit.

Der einleitende Text ist von Hermann Muthesius mit der klugen Sachlichkeit geschrieben, darin dieser Vorkämpfer einer zweckmäßigen Baukunst in Deutschland ein so ausgezeichneter Schriftsteller ist; dem Leser besonders wertvoll durch seine Kenntnis englischer Baugewohnheiten, die uns mit Recht immer wieder als Vorbilder — nicht zur Nachahmung, sondern zur Nacheiferung — empfohlen werden. Man möchte aus nationalen Gründen gern dieses Vorbild bezweifeln, besonders seitdem wir in Deutschland wiederum den Anschluß an heimatliche Bauformen suchen und namentlich in Süddeutschland auch finden. Das aber ist wohl der klärende Wert einer solchen Sammlung von Aufnahmen: wenn man die deutschen Landhäuser und danach die englischen durchblätternd prüft, ist man erschrocken, wie sehr noch alles bei uns gegen jene Vollendung barbarisch aussieht: ein Wirrwarr von guten und schlechten Einfällen, von Talent und bester Absicht, von Detailkünsten aller Art, aber nichts was sich als Gesamtbild in gelassener Ruhe neben die englischen Vorbilder stellen könnte, die alle einander ähneln, weil sie aus dem gleichen Baugefühl entstanden sind, und von denen jedes doch wieder durch neue Lösungen eines eigen gewählten Themas überrascht. Bei den Engländern der Eindruck einer einzigen hochentwickelten Bauschule, bei uns vielfach einer frühzeitig aus der Schule entlaufenen und verwilderten Schar zum Teil der besten Begabungen.

Das englische Haus.

Diese Überlegenheit der englischen Hausbaukunst ist so unbeschreiblich, und sie scheint es auch trotz heftigster Bemühungen in Deutschland zu bleiben, daß wir nicht

Charles K. Cummings: Landhaus. (Aus „Landhaus und Garten". Verlag F. Bruckmann, A.-G., München.)

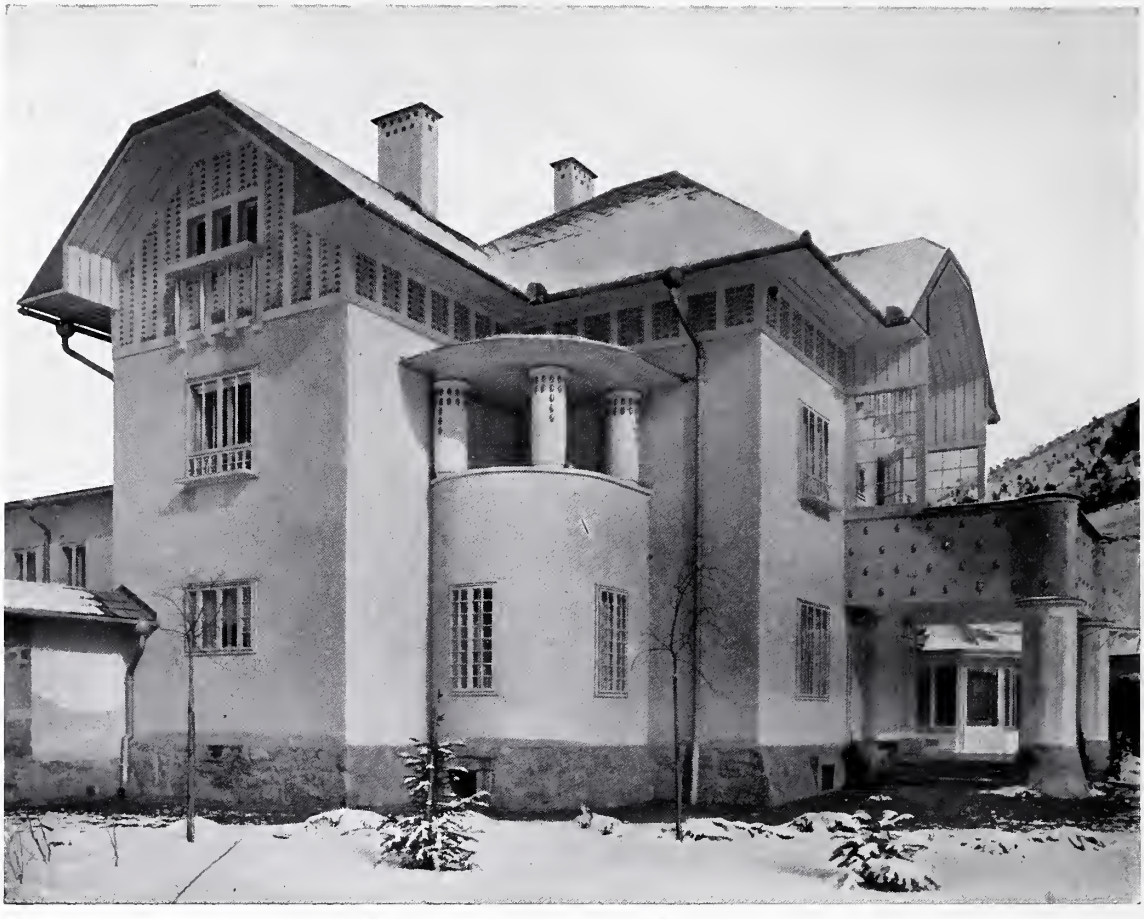
aufhören dürfen, nach den Gründen zu suchen. Einer wird seit langem einseitig erörtert: die reine Zweckmäßigkeit des englischen Hauses, seine Sachlichkeit und Verachtung aller historischen oder modernen Ornamentik, also seine vernünftige „Stillosigkeit". Obwohl es, wie wir sehen werden, unrichtig wäre, hieraus allein etwa seine Überlegenheit zu erklären, kann es nicht oft genug erörtert werden, wie alle Grundformen auf hygienische Forderungen und Lebensgewohnheiten zurückgehen, von denen einige zwar speziell für das englische Klima gelten, andere aber auch für uns unbedingt Gemeingut werden müssen.*

Vor allem die unbedingte Sonnenlage. Bei uns bestimmt ja leider meist die Straße auch die sogenannte Front des Hauses, dort nur die Sonne und der Garten. Die Küche mit dem Wirtschaftsraum allein darf nach Norden liegen, Kinder- und Schlafzimmer ohne Morgensonne gelten als Verbrechen; und wo sonst die Sonne nicht genügend hinkommt, sucht man sie durch vorgebaute Fenster und Erker einzufangen. Wenn auch der Engländer durch sein Klima besonders sorgfältig sein muß mit dem bißchen Sonne, was ihm wirklich scheint: so könnten uns schon die Blätter und Blumen lehren, wie sehr unser Leben von ihren Strahlen abhängig ist. Die bekannte Beobachtung in Pariser Straßen, wo in wohlhabenden Vierteln, nur schattig gelegen, die Schwindsucht unverhältnismäßig stärker war als in ärmeren Straßen, die gut zur Sonne liegen, bestätigt das bekannte Sprichwort vom Arzt und der Sonne; und so müssen wir den Gleichmut, bei uns auch die Landhäuser nach der Straße zu richten — die Polizei hat da sogar etwas zu verlangen — als einen unbegreiflichen Leichtsinn und eine stumpfe Gewohnheit bekämpfen. Da die Sonne einen großen Teil des Jahres aus Nordosten aufgeht und gegen Nordwesten untergeht, haben wir die Möglichkeit, alle Wände eines Hauses unter teilweise Bestrahlung zu setzen: dies als die günstigste Lage zu erstreben und alle Wohn- und Schlafräume, gleichviel wo die Straßenfront ist, an die Südost- und Südwestseite zu legen, muß unbedingt auch bei uns Gesetz werden.

Ein zweites wäre der ausgeprägte häusliche Sinn auch beim Hausbau, der sich keiner Repräsentation und sonstigen guten Stube zuliebe einengt, sondern alles zur vernünftigen Einrichtung eines Haushaltes gestaltet, der einen „Salon" als eine komische Protzerei, eine reichliche und reinliche Ausdehnung der Wirtschaftsräume aber notwendig findet, der seinen Garten nicht als armselige Landschaftsgärtnerei an das Straßengitter hängt, sondern ihn von der Straße abgeschlossen als ein intimes Zubehör der Wohnung ausbildet; der keinerlei Stilform zuliebe sein Haus äußerlich zustutzt oder schmückt, sondern es als schlichtes Gehäuse seiner Zimmer bildet, die wiederum keine überhohen Restaurantssäle, sondern behaglich niedere Gemächer sind.

Hierzu käme als einzelnes seine Abneigung gegen Unterkellerung, die bei uns geradezu Gesetz ist und überflüssige Räume schafft, so daß Waschküche und

* Hier muß ausdrücklich auf das neuerschienene vortreffliche Buch von Muthesius: „Kunstgewerbe und Architektur" (im Verlag von Eugen Diederichs, Preis 4 Mark) verwiesen werden, worin in einem besonderen Kapitel das englische Haus in allen Eigentümlichkeiten eine sachliche Darstellung und Begründung erfährt. Die Red.



Karl Bauer: Landhaus des Baron von Spaun. (Aus „Landhaus und Garten". Verlag F. Bruckmann, A.-G., München.)

Küche meist ganz unnötig hier ihren Platz finden, während die Wohnräume dadurch zu hoch über dem Garten liegen, der nur über hochgelegene Terrassen und Veranden erreichbar ist. Der Engländer macht einen kleinen Keller unter den Wirtschaftsräumen, zementiert den Boden unter den übrigen Räumen und legt einen niedrigen Luftraum darüber, so daß er mit ein oder zwei Stufen im Garten ist, was bei uns, die wir doch ein weniger feuchtes Klima haben, durchweg als ungesund gilt.

Anderes, wie seine Kamine und die geschlossenen Erker statt unserer offenen Hallen, ist direkte Folge eines nebelfeuchten Klimas, also keine stilistische Spielerei wie leider zu oft bei uns, wo der Hausbau bald burgenmäßig, bald bauernhausheimelig als ein Durcheinander von bauherrlichen Launen und architektonischen Zufälligkeiten leider ganz unfähig scheint, sich auf sachliche Grundlagen zu besinnen. Darum ist es richtiger, mit Muthesius die Lehre vom englischen Haus und seiner Zweckmäßigkeit zu verbreiten, als mit Schultze-Naumburg sich der deutschen Heimeligkeit im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts zu erinnern, die seinerzeit ebenso vollkommen war wie jetzt das englische Landhaus, die aber heute unmodern ist und die Gefahr einer erneuten Maskerade so lange für uns hat, als nicht unsere Wohnbedürfnisse in einer dem englischen Ideal entsprechenden Klarheit entwickelt sind.

Man könnte über dieser Betonung der sachgemäßen Grundlagen leicht vergessen — und es ist auch wohl schon vergessen worden — daß die fabelhafte Wohnlichkeit des englischen Hauses doch noch auf einigen anderen Dingen beruht, als auf Kaminen, weißen Erkern und breiter Lagerung. Die könnten den Eindruck nur malerisch machen, während der flüchtige Überblick lehrt, daß gerade das Gegenteil, eine kühle Strenge, die Wirkung ausmacht, wobei die Erker und Kamine eher stören; jedenfalls erkennt man oft deutlich die Mühe des Baumeisters, mit diesen ungeschlachten Auswüchsen fertig zu werden. Daß eine malerische Wirkung in unserem Sinn überhaupt nicht das Ziel englischer Baumeister ist, müßte man vor allem schon an den Dächern sehen, die immer wie mit dem Lineal gezogen nach unseren Begriffen nüchtern sind. Und dennoch immer angenehm und trotzdem malerisch wirken?

Kein Zweifel, diese Häuser könnten bei ihrer rühmenswerten Sachlichkeit scheußliche Kästen sein, wenn nicht ihrer Vernunft ein außerordentlicher Geschmack zu Hilfe käme, eine bis ins kleinste sorgfältige Kunst, der alle hygienischen und praktischen Dinge wohl die Aufgabe formulieren, aber nicht lösen. Zeichen des Dilettanten ist immer (in der Musik wie in der Dichtung und in der Baukunst): durch einen Bombast aller möglichen Mittel den Eindruck von Reichtum vorzutäuschen, während sich der Reichtum des Künstlers gerade in sparsamer Aus-

Curjel & Moser: Landhaus Weyermann in Reutenen am Bodensee.
(Aus „Landhaus und Garten". Verlag F. Bruckmann, A.-G., München.)

wahl weniger Mittel, aber in strenger Verwendung zeigt. Wie in moderner Musik, so überstürzen sich in unseren Bauwerken die Einfälle, immer einer den andern störend, während beim englischen Haus mit der Strenge einer Fuge ein Motiv entwickelt wird. Daß ein Dach aus gewalmten und scharfen Ecken, aus Mansarden und gewulsteten Türmen mit ragenden Erkern gemischt eine Musterkarte der Dachbildungen darstellt, kommt beim englischen Haus nicht vor: die einmal gewählte Form wird unbeirrt beibehalten, so sehr auch ein mannigfach gegliederter Grundriß und Aufbau zum Gegenteil verlocken. Die erwirken nur eine reiche Gliederung in Erkerausbauten, eine Anregung feinster Einfälle nicht zu neuen Motiven, sondern das eine Motiv zu wiederholen und zum Hauptdach in eine rhythmische Auflösung zu bringen. Ob ein Giebel breit oder der andere schmal ist, ob ein Vorbau oder ein Erker die Einheit unterbricht: alles wird mit demselben Dach, in demselben Winkel, mit derselben Aufteilung gekrönt. Das gibt dem englischen Dach eine klare Ruhe und zugleich seine Belebung, die durch die ausgeklügeltsten Mittel bei uns nicht erreicht wird.

Das gleiche gilt vom Fenster: es passiert dem Engländer nicht, daß er jeder Wandfläche ein anderes Loch einpaßt wie bei uns, wo nahezu jedes Landhaus an irgend einer Stelle durch jenes unsagbar charakterlose halbrund überwölbte Riesenfenster verunziert wird, das im Schwall der Ochsenaugen, langen Kirchenfenster und überdachten Erkerlöcher die fixe Idee unserer Baumeister zu sein scheint. Daß dagegen ein englisches Fenster meist schlicht rechtwinklig ist, berührt schon angenehm: die Kunst aber beginnt erst mit seiner Verwendung. Immer wird eine bestimmte Form durch die Umrahmung deutlich markiert und in allen Verhältnissen streng wiederholt, auch in den Erkern: und nur hierdurch gelingt es, diese an sich unförmlichen Ausbauchungen in die Ruhe der Wand zurück zu zwingen.

Mit dieser auffälligen Einheitlichkeit im Dach und im Fenster soll nun nicht etwa das Rezept gegeben sein, die schöne Haltung englischer Bauten zu erreichen; auch dies sind nur Elemente, mit denen die Künstlerhand nun in wohlerwogener Verteilung ihre eigentliche Arbeit beginnt. Es fehlt uns nicht an Baukünstlern, die eine Baugruppe reizend aufzuteilen vermögen: aber es fehlt uns die weise Beschränkung in den Mitteln, wodurch erst ihre Kunst, der Reichtum ihrer Einfälle deutlich würde. Das sind nun freilich immer noch trotz aller modernen Farben und Formen die Folgen unserer übergelehrten Stilarchitektur: wir glauben immer noch, es läge an den Elementen, und so greifen bei uns immer noch die Moden bald heimatliche Bauernmotive, bald fremde Anregungen in den Details auf, um damit immer wieder dieselbe tumultuöse Musik zu machen. In der wahnsinnigen Stiljagd vieler Jahrzehnte scheint die Baukunst bis auf die Knochen verloren gegangen zu sein: die Kunst, ein Gebäude wie ein organisches Gebilde scheinbar aus sich selbst gewachsen hinzustellen. Wie kein Baum, kein einzelnes Blatt von dem Gesetz seiner Struktur abweicht und dennoch in seiner Einfalt einen unendlichen Reichtum offenbart: so wird die Baukunst immer dann auf der Höhe sein, wenn sie sich ganz aus der inneren Struktur entwickelt und sich nichts Äußerliches mehr zur Belebung anhängt. In diesem Sinn ist es den Engländern gelungen, in ihrem Landhausbau zum erstenmal seit einem Jahrhundert wieder aus der Bauerei eine Kunst zu machen, von solcher einheitlichen Durchbildung und reifen Strenge, daß wir darin wahrhaftig einen neuen Stil, um nicht zu sagen: den modernen Stil besitzen.

J. M. Olbrich: Doppelhaus auf der Mathildenhöhe in Darmstadt.
(Aus „Landhaus und Garten". Verlag F. Bruckmann, A.-G., München.)

Da stellt sich nun die neugierige Frage ein: warum die Engländer und warum nicht wir? Gewiß zunächst darum, weil es ihnen gelungen ist, eine feste bürgerliche Kultur zu gewinnen, die wir als ehemalige Untertanen unsäglicher Fürstentümer im neuen Deutschen Reich bislang vergebens suchen: außerdem sind wir erst im Beginn eines wirtschaftlichen Aufschwungs, den die Engländer seit einem halben Jahrhundert genießen. Ob wir uns freilich jemals zu ihrer Sachlichkeit bequemen, scheint fraglich. Muthesius ist hierin ein unentwegter Apostel: er sieht ziemlich genau bei uns heute die Wiederholungen dessen, was in England vor einem halben Jahrhundert vorging, und folgert daraus unsere Entwicklung. Ob wir aber jemals den Hochschul-Hochmut in der Kunst los werden? Ob es uns nicht geben wird wie den Franzosen, wo die Akademie selbst das Rokoko an die Wand drücken konnte? Wer aufmerksam verfolgt, wie bei unsern industriellen Familien mit dem Aufschwung der bürgerliche Sinn traurig verloren geht, wie unsere wohlhabenden Volksschichten in den Korps der Universitäten ihre Charakterstempelung erhalten: den möchten hierin bittere Zweifel überkommen. Wenn auch die Baukunst einer Zeit und einem Volk den Spiegel vorhält: so sind wir Deutschen aus dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts auf lange Zeit blamiert.

Landhäuser sonst.

So schlimm wie die Franzosen und Italiener allerdings nicht. Abgesehen davon, daß wir das Jahrhundert mit dem glänzenden Aufschwung unseres Kunstgewerbes beschlossen, wodurch wir wenigstens auf einem Teilgebiet die Führung übernahmen: haben wir doch immerhin heute eine starke Bewegung der Baukunst, während in Frankreich alles ausgebrannt zu sein scheint und die Italiener sich in einer schauderhaften Art von Zuckerbäckerstil gefallen. Einzig die Holländer haben mit der Tradition ihrer Backsteinbauten durchgehalten, die das kleine Wohnhaus von De Bazel glücklich vertritt. Leider fehlt in der sonst so umsichtigen Sammlung von Muthesius das Schweizerhaus; ich meine nicht jene zum Teil sehr mißglückten Versuche einer „Villa im Oberländerstil" mit übermäßig albern geschnitztem Holzwerk, sondern jene schlichteren Bauten, wie man sie überall in den kleineren Orten der Schweiz entstehen sieht im Anschluß an die süddeutsche Bauweise mit breitgeschwungenem Dach. Dagegen gibt Muthesius einige Proben von recht sonderbaren Holzarchitekturen tschechischer Herkunft, zugleich aber in mehreren großen Abbildungen das beste Beispiel einer modernen Holzarchitektur: das Landhaus in Hvitträsk, von dem wohl trotz der mehrköpfigen Architektenfamilie Saarinen der verantwortliche Urheber ist, ein absolutes Meisterwerk, das neben den Bauten aller Zeiten und Schulen bestehen kann.

Das deutsche Landhaus.

Der internationalen Sammlung von modernen Landhäusern im Bruckmannschen Verlag stellt „Das Einzelwohnhaus der Neuzeit" im Verlag von J. J. Weber fast nur deutsche Häuser entgegen und gibt also einen Überblick dessen, was wir in Deutschland dem englischen Landhaus zum Vergleich vorweisen können. Es ist, wie schon gesagt wurde, ein sehr buntes Gemisch von Versuchen aller Art, altfränkisch und übermodern, worin eigentlich nur die Münchener Schule durch ihren Anschluß an die

Peter Klotzbach: Landhaus am Toelleturm bei Barmen.
(Aus „Einzelwohnhaus der Neuzeit". Verlag J. J. Weber, Leipzig.)

heimatliche Bauweise und eine resolute Ausnutzung einfacher Barockformen eine einheitliche Gruppe darstellt. Ihr berühmtester Vertreter ist Gabriel von Seidl, und ihr moderner Abkömmling Richard Riemerschmid. Auch sonst in Deutschland, am Rhein, in Niedersachsen, im Bergischen, in der Schweiz usw. mehrt sich die Neigung heimatliche Baukunst zu treiben, d. h. die alten Bauformen der engeren Heimat wieder aufzugreifen. Indem diese keiner ästhetischen Willkür sondern Eigentümlichkeiten des Klimas und vorhandenen Baumaterials entstammen: ist die Rückkehr zu ihnen zugleich eine aus der internationalen Hochschulbildung zu natürlichen Grundlagen, die auch dann noch sympathisch berührt, wenn sie in der Nachahmung alter Bauwerke manchmal recht weit geht.

Dies gilt weniger von jener Richtung, die in Schultze-Naumburg ihren bekanntesten Vertreter hat, die einen ganz bestimmten Typ: die deutsche Umbildung des französischen Landschlößchens mit Mansardendach auf einem Geschoß aus dem achtzehnten Jahrhundert mit Fanatismus pflegt. Gerade die Rückkehr zur sonst so sehr gepredigten bürgerlichen Schlichtheit wird hier einer archaistischen Spielerei geopfert. Angesichts der reizenden Erscheinung, die solch ein Haus in der Landschaft macht, und seiner einheitlichen Durchbildung kann man die Vorliebe für diese Bauart wohl begreifen; nur hat man nicht das Gefühl einer selbständigen also wertvollen Baukunst und weiß genau: unsere Zeit würde allein mit solchen Bauten ärmlich dastehen, zumal diese Häuser — die in jede Landschaft passen und darum in keiner heimisch sind — doch schon zu ihrer Zeit Fremdlinge waren, Folgen der Französelei deutscher Fürsten.

Besonders die erste Forderung an jedes Bauwerk, daß seine Gestaltung von innen heraus gewachsen und nicht von außen gemacht sei: wird hier verletzt; aber auch bei den erwähnten Anlehnungen an die heimatliche Bauweise nicht immer erfüllt. So werden wir trotz aller Wohlgefälligkeit jener Formen unsere Hoffnung eines deutschen Landhauses auf Künstler mit moderneren Absichten setzen müssen; auch wenn bei ihnen das englische Vorbild so sichtbar wird wie z. B. bei Muthesius selber. Daß wir durch eine Nachahmung am allerwenigsten unseren englischen Nachbarn nahekommen werden, wurde schon gesagt; wohl aber wäre es Blindheit, wenn wir nicht ihnen gleich die sachlichen Grundlagen unseres Landhausbaues zu gewinnen trachteten, bevor wir uns mit stilistischen Ausbildungen die Köpfe erhitzten. Es fehlt bei uns vor allem ein Bewußtsein der Bedürfnisse, eine Klärung der Lebensgewohnheiten: ehe sich da nicht Anschauungen festsetzen, werden wir aus dem Durcheinander nicht herauskommen.

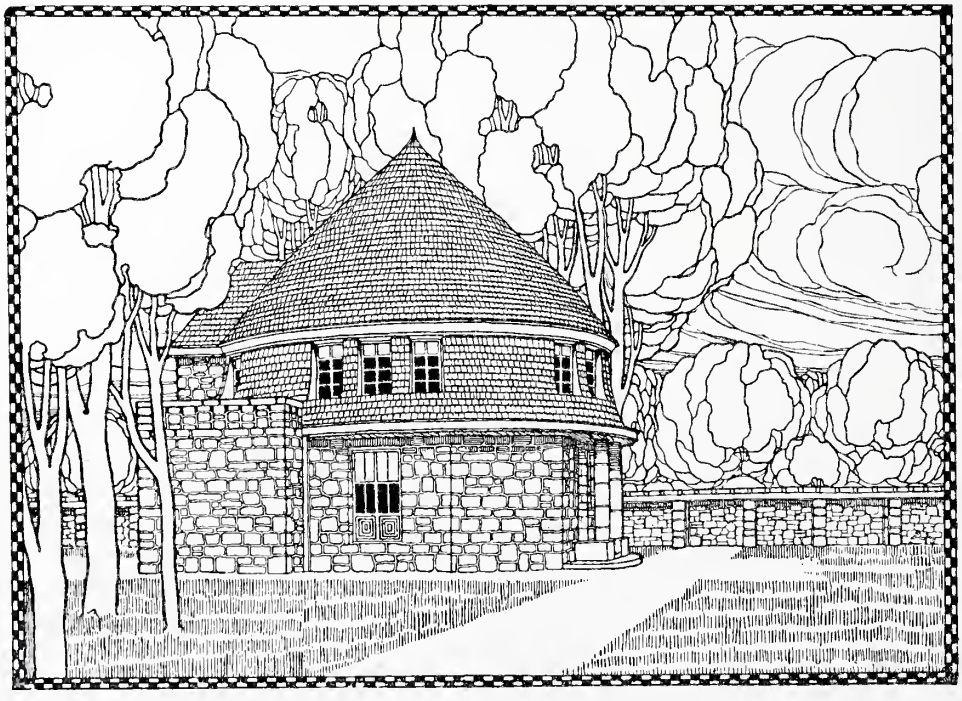
Die abgebildeten deutschen Landhäuser, beiden Werken entnommen, geben Beispiele der verschiedenartigen Be-

ſtrebungen, das Haus von Peter Klotzbach allerdings faſt ein Gegenbeiſpiel mit ſeiner Verkuppelung zweier bergiſchen Haustypen durch einen unpaſſenden Erker. Am fremdartigſten d. h. in dieſem Fall am modernſten wirkt das Haus von Karl Bauer; ein wenig ſtören die indiſchen Säulen, ſonſt iſt es mit feiner Konſequenz ſehr eigen durchgeführt, ſo daß es raſch jene Vertrautheit gewinnt, die mit alten Formen natürlich einfacher zu erreichen iſt, wofür das Landhaus Weyermann von Curjel & Moſer als Beiſpiel gelten möge. Auch wenn es nicht ſo artig ausgebildet wäre, würde es behaglich wirken durch den breiten ſüddeutſchen Giebel und die breiten niedrigen Fenſter mit Läden nach ſchöner alter Art. Das Doppelhaus von Olbrich könnte an Sachlichkeit und Konſequenz neben jedem engliſchen Landhaus beſtehen, auch in der überaus geſchickten Auseinanderziehung und einheitlichen Anordnung der Fenſter. Von dem bergiſchen Landhaus auf Seite 111 ſprach ich ſchon: es iſt ſchade um die beiden ſo verquickten ſchönen Teile. Das Projekt von Behrens, mehr Landſchlößchen als Landhaus, kann eigentlich nur aus ſeinem Grundriß (Anordnung aller Räume um einen) ganz gewürdigt werden als überaus origineller Verſuch, der freilich eine andere Art zu wohnen als die deutſche in einzelnen Zimmern vorausſetzt. Überhaupt würde dieſe kurze Betrachtung der Anſichten erſt durch eine Vergleichung von Grundrißlöſungen und Innenräumen vollſtändig werden.

„Das Einzelwohnhaus der Neuzeit."

Es wäre unrecht, zum Schluß nicht eines Vorzuges an dieſem Werk des J. J. Weberſchen Verlags beſonders zu gedenken: es iſt nicht wie das Bruckmannſche eine Sammlung von Anſichten, Grundriſſen und Innenräumen mit einleitendem Vorwort, ſondern ein prinzipiell gearbeitetes Werk, worin jeder Bau einzeln in ſeinen Bedingungen und Materialien beſchrieben und — das iſt der Vorzug — nach Größe und Baukoſten insgeſamt, wie auf den überbauten Quadratmeter oder umbauten Kubikmeter berechnet iſt. Erſt ſo gewinnt man über das Vergnügen des Anblicks hinaus einen Einblick in die baukünſtleriſche Leiſtung. Da auch die beiden Vorworte, das hiſtoriſch-kritiſche von Erich Haenel und das praktiſche von Heinrich Tſcharmann — der auch die Erläuterungen der einzelnen Beiſpiele gibt — vortrefflich geſchrieben ſind: iſt dieſes Werk wohl am meiſten den Laien zu empfehlen, die ſich einen Einblick in dieſes Kapitel der Baukunſt verſchaffen wollen, das — wenn nicht alles trügt — im nächſten Jahrzehnt für uns eine der wichtigſten Angelegenheiten werden wird. Es wäre merkwürdig, wenn wir nicht mit dem wachſenden bürgerlichen Wohlſtand in Deutſchland unſere kümmerliche Art zu wohnen aufgäben. Vielmehr, wenn wir nicht ohne Nachahmung dennoch die Behaglichkeit alter Bauern- und Bürgerhäuſer erreichten, die aus der beigefügten Lithographie eines heſſiſchen Bauernhauſes ſo vollkommen ſpricht.

W. Schäfer.



Peter Behrens: Projekt eines Landhauſes.
(Aus „Einzelwohnhaus der Neuzeit". Verlag J. J. Weber, Leipzig.)

Richard Seel:
Doppelporträt der Schwestern Bloem.

Richard Seel:
Frau Eliſabeth Roeber geb. Kretzmann.

Richard Seel:
Helene Wüſter.

Bildnis und Zeitcharakter.

Die Betrachtung von Kunstwerken aus verschiedenen Epochen führt unwillkürlich zum Vergleich und dieser zu einer gewissen Auswahl. Denn schon mit dem stillschweigenden Empfinden, daß uns dies oder jenes Werk mehr anspreche als irgend ein beliebiges anderes, hat unser Geschmack ein Urteil gesprochen, freilich ein Urteil, das individuell gefärbt ist, mögen wir noch so sehr geneigt sein zu glauben, es müßte auch vor einem objektiven Richter bestehen können. In dem Geschmack an Kunstwerken spricht sich nämlich unser ganzes Wesen, so kompliziert es auch ist, als eine geschlossene Einheit aus und zwar so sicher, aber eben auch so rein persönlich, wie etwa unsere Nase, wenn wir Blumen nach der besonderen Vorliebe für einen bestimmten Geruch auswählen. Nach dieser Seite hin wird weder der Laie noch der Kunstkenner je völlig objektiv werden. Man kann freilich sagen, daß eine gewisse Objektivität erreichbar ist, aber doch nur insoweit, als wir in unserm Urteil über Gut oder Mindergut eines Kunstwerks die Größe und Freiheit der Auffassung, die Kraft des Gehalts und die Beherrschung der diesen beiden angemessenen Technik als Norm aufstellen mögen. An diesem Maßstab nämlich wird heute die Kunst im allgemeinen abgelesen und er scheint stichhaltig zu sein; wenigstens ist er es für die Werke der uns bekannten Kunstepochen gewesen. Für unsern Geschmack spricht jedoch noch ein anderes Moment mit, das allerdings mit der objektiv-kritischen Würdigung weniger zu tun hat und sich nicht nur auf das einzelne Kunstwerk erstreckt, sondern alle einer ganzen Zeit gleichmäßig umfaßt; es ist dies sozusagen die geistige Luft, in der sie geschaffen wurden; in der sie geatmet und gelebt haben; in der sie auch als in einer ihnen immerfort zugehörigen Atmosphäre weiterleben und die uns als das ihnen durchaus Besondere erscheint, während sie ihnen allen doch zugleich für eine bestimmte Epoche ein Gemeinsames gegeben hat: den klaren und unverwischbaren Ausdruck ihres Zeitcharakters. Denn von diesem sind, wennschon in verschiedenem Grade, alle Künstler abhängig, und so muß er denn auch in jedem ihrer Werke mehr oder minder deutlich sichtbar werden. Am klarsten und zugleich auch am leichtesten erkennbar ist er aber auf jenem Gebiet, wo der Mensch selber als Gegenstand des Kunstwerks und zugleich als das einzige Modell hierfür benutzt wird: im Porträt. Und hier weisen uns denn die verschiedenen Epochen einiges Interessante auf und es mag sich wohl verlohnen, nach kurzem Verweilen beim Bildnis einiger vergangener Zeiten einen eingehenderen Blick auch auf das der gegenwärtigen zu werfen.

Richard Seel: Oberbürgermeister Brüning (aus der Erinnerung gemalt).

Die älteren Deutschen, herauf von van Eyck — um diesen auch hierher zu rechnen! — bis zu Holbein, Cranach und Dürer, bezeichnen eine durch ihre Jahrhunderte sich annähernd gleichbleibende Zeit. Bei ihnen erscheint der Mensch — und zwar durch alle Stände hindurch — im Bildnis überwiegend im Charakter eines schlichten Bürgers von handwerklich-ruhigem und stetigem sowie haushälterischem Erwerbsgeist, kaum anders denkbar denn als ein ernster und sorgender Familienvater, der sich ein Besonderes zu leisten glaubt, wenn er seinen Kindern ein Ebenbild seiner selbst fertigen läßt und der nun auch darauf bedacht ist, ihnen damit ein Gedenkstück, ein ansprechendes und zusprechendes Erinnerungsobjekt zu geben, woran sie sich für alle Zeiten ein Vorbild stiller, einfacher und emsiger, strenger Tüchtigkeit nehmen mögen. Denn man rechnete — als gläubiger Mensch — damals noch mit langen Zeiten und glaubte für die Nachkommen in irgend einer Weise ethisch oder religiös fortwirken zu müssen. Da die Öffentlichkeit des Wirkens damals noch kaum als ein besonderes Verdienst, ja schon eher als eine bloße Mannespflicht erscheint wie die Tätigkeit in und für die engere Familie auch, so bleiben Haltung und

Richard Seel: Ad. Scharfhausen.

Gebärde gleich bescheiden und unrepräsentativ; dies um so mehr, als der Dargestellte fast nur unter seinesgleichen zu verkehren pflegt und das Bildnis ja auch bloß dem familialen Gedenken gewidmet ist, bestimmt, in seinen engen vier Wänden zu bleiben, und somit auch deren bescheidenen Raumverhältnissen im äußeren Umfange durchaus angemessen ist. Was daran etwa repräsentativ erscheinen könnte, ist der Sonntagsstaat mit dem üblichen Schmuck, beides in äußerer Wirkung indes keineswegs betont, sondern meist genugsam zurückgedrängt, oft sogar durch die Beigabe eines Lieblingsgegenstandes irgendwelcher Art und Bestimmung. Dem ausschließlich ebenbildlichen Zweck dient die unbestechlich strenge Wiedergabe des Physiognomischen und Phrenologischen in Gesicht und Händen. Der gesammelte, oft bis ins Bärbeißige gehende Ernst des Ausdrucks und die Strenge der Darstellung in allen diesen Bildnissen zeigen, daß vom Künstler wie vom Modell sogar die Porträtsitzung als eine wichtige Arbeit und Pflicht betrachtet wurde; die Abwesenheit jeder Pose aber, daß der Gedanke an eine öffentliche Schaustellung des Bildnisses, wie wir sie heute üben, beiden Teilen jedenfalls fernlag. Die ins Porträt gelegte Energie und Kraft künstlerischer wie enger bildnislicher Sammlung mag damals als nichts Besonderes empfunden worden sein: sie lag im Wesen der Zeit, in der Strenge und Solidität aller ihrer Anschauungen; für uns aber ist sie heute je länger je mehr fühlbar und wird als fast dynamisch wirkend und meßbar empfunden. Es mag nun noch besonders die Bedeutung des künstlerischen Objekts betrachtet und festgehalten werden; in Formel gefaßt wird sie etwa so lauten: Der Dargestellte sah darin nur das Ebenbild; seine Person; das Individuum; der Künstler eine ihm um seines Modells willen schätzenswerte, um seiner Kunst willen aber heilige Sache. Diese strenge Wertung wandelt sich im Lauf der Zeiten durchaus.

Bei den Venezianern (etwa unter Tizian), bei den Niederländern unter Rembrandt, Hals, van Dyck und Rubens, im ganzen also ein Jahrhundert später, tritt bereits die repräsentative Note stärker hervor, ja zum Teil wird sie herrschend. Das Leben des einzelnen Dargestellten und des Künstlers, wie das ihrer ganzen Zeitgenossenschaft ist, wo nicht fast völlig öffentlich wie bei den Venezianern, so doch ausgiebig gesellig und gesellschaftlich geworden. Die vier Wände des ehemaligen engen Bürger- und Handwerkerhauses haben sich ausgeweitet und sehen statt auf eine stille Familie, die nur Fürsorge, Arbeit und Pflichterfüllung kannte, auf ein glänzenderes, bewegtes Leben, das nicht so sehr mehr das fleißig-behutsame Erwerben schätzt, als vielmehr ein sorgenloseres Dahinleben und reiches Genießen. Was will in solchem Kreise das Bildnis! Es wird weit weniger als vordem ein objektives Ebenbild und liebevoll gehegtes Erinnerungsstück sein, als ein auch sehr auf die ein- und ausgehende Gesellschaft berechnetes Schmuckwerk des Raumes, ein dekoratives Wandfüllsel, das, den veränderten Raumverhältnissen mit hohem Geschmack angepaßt, größer im Format, breiter und freier in der Technik, aber auch flacher und weniger eingehend im Physiognomischen geworden ist. Mit der veränderten gesellschaftlichen Stellung des Dargestellten wie des Darstellers hat sich auch das innere Verhältnis beider zu dem Bildnis gewandelt: Jener schätzt darin nicht mehr so sehr das Ebenbild, das Individuum, sondern mehr das Zier- und Prunkstück, also die Sache; der Künstler weit weniger die ihm und seiner Kunst heilige Sache, als den vornehmen, ihm wertvollen Auftraggeber, somit die — Person. Man fühlt schon jetzt, daß die ehemalige Wertung sich ungefähr in ihr Gegenteil verkehrt hat.

Hieraus ist die weitere Entwicklung des Bildnisses unschwer abzunehmen und es braucht kaum eingehender ausgeführt zu werden, daß im Barock das Intim-Persönliche des Porträts noch mehr zugunsten des Dekorativen zurücktreten mußte. Wenn hier wie im nachfolgenden Rokoko die Person gerade gut genug dünkte, als Modell für die Götter und Göttinnen zu dienen, die die gemalten Wände und Decken zierten, so ist damit ja genugsam gezeigt, welches der Grundzug auch des Staffeleibildnisses werden mußte. Eine im Interesse des Enger-Physiognomischen so sehr auf einen bescheideneren Raum

Heinrich Chriſtoph Kolbe:
Bildnis ſeiner Tochter.

angewiesene Kunst, wie die des Bildnisses, mußte sich im architektonischen Rahmen verlieren und ausflachen und geriet so in Gefahr, von der Wurzel auf abzusterben. Bezeichnenderweise suchte später das Rokoko die Rettung der (intimeren) Porträtkunst sozusagen in einem Sprung ins entgegengesetzte Extrem, indem es das Porträt aus dem Groß-Zierenden ins Zierliche und Kleine hinüberleitete, in das Spielerische, in den engstbegrenzten Raum der Schmucksache: die Miniatur. Denn man wird kaum bezweifeln, daß diese ein Kind des Rokoko ist; welchem Zeitcharakter läge sie denn näher, als jenem, der Menschen, Schicksale und Empfindungen gleicherweise als Spielbälle einer tändelnden und gezierten Gesellschaft betrachtete? Ist es doch kennzeichnend genug für den oberflächlichen Geist jener Zeit, daß man wähnte, das was man zuvor auf die unbegrenzten Flächen von Wänden und Decken gepinselt hatte, vertiefen und konzentrieren zu können, indem man es miteins in den über die Maßen engbegrenzten Raum eines Medaillons zwängte, ohne zu bedenken, daß das Fundamentale des Porträts, das Ebenbildliche, längst in der flachen Breite des Dekorativen auseinandergeflossen war. Mit dem Aufkommen der Miniatur war somit im Wesen und Ziel des Bildnisses, genau betrachtet, nichts geändert; die zwar ursprünglich aus dem Porträtistischen entnommene, aber in der Architektur zu dekorativen Zwecken verwendete herkömmliche Gesellschaftstype hatte sich ja nur in den kleinsten Rahmen geflüchtet, um da ihr Wesen weiterzutreiben, wieder mit der ausschließlichen Bestimmung, ein Schmuck zu sein, diesmal ein Schmuck der Person oder bestenfalls eines zierlichen Möbelstücks, während sie vordem ein architekturaler gewesen war. Wenn in dieser Zeit Dargestellter und Künstler ein Verhältnis zum Bildnis hatten, so war es dieses: für beide war das Werk eine müßige Spielerei, ein Schmuck ohne jede persönliche Note und ohne tieferen Ernst; nicht mehr und nicht weniger als eine — Sache, obendrein eine recht gleichgültige.

Heinrich Christoph Kolbe: Johann Wilhelm Jakob Hauptmann.

Vergleicht man Wesen und Zweck der altdeutschen Bildniskunst mit dem der Miniatur und der auch hierher gehörigen Silhouette, welche Verschiedenheit des Zeitcharakters weisen uns beide auf? Selbst wenn man die wirklich ernsten Porträte der Rokokozeit heranzieht, wird der innere Unterschied der beiden kaum sich verändern. Und es bleibe dahingestellt, ob alle jene Pastellbildnisse im Grunde merklich mehr bedeuten, als vergrößerte Miniaturen. Der bedeutenden und zwingenden Wirkung der altdeutschen Bildnisse halten sie keinesfalls stand; die unbestechliche Sachlichkeit, die diese Maler zur uneingeschränkten Wiedergabe der Persönlichkeit führte (paradox genug, und doch so unbestreitbar! —) ist eben über dem dekorativen Zug der nachfolgenden Jahrhunderte verloren gegangen. Auch die Zeit des bürgerlichen Stils, das sogenannte Biedermeier, hat sie im Entfernten nicht wieder erreicht. Wenn dem mittelalterlichen Handwerker-Künstler das Bildnis, wie schon erwähnt, eine heilige Sache war, teils wegen seiner Liebe zum eigenen Werk, teils wegen seiner Achtung vor dem Physiognomischen der dargestellten Person und wegen des pietätvollen Zwecks des Porträts — wo fänden wir diese drei gewichtigen Momente vereinigt wieder? In einigen wenigen Bildnismalern einige davon, gewiß; z. B. bei Hans Thoma die Liebe zur Person, zum Menschenbild schlechtweg; bei Lenbach (in seinen besten Männerporträten und einigen Frauenbildnissen) die Schätzung und Hochachtung vor der Persönlichkeit, die ihn so sehr aufs Physiognomische hintreibt; bei Leibl die Liebe zur Person als seinem Modell (also zum Gegenständlichen); am meisten entsprechen heute diesen Forderungen vielleicht die nicht allzusehr bekannten Maler Karl Haider und der Schweizer Albert Welti. Wo bei jenen ersteren ein gewisser Fanatismus für ein einzelnes Moment zu finden ist, der aber immerhin zur Meisterschaft führt, zeigen diese letzteren einen tiefen und liebevollen Glauben ans Ganze; doch wird man bei ihnen mit guten Gründen fragen dürfen: Was haben diese mit dem Zeitcharakter zu tun?

So kompliziert uns nun der Charakter unserer Zeit erscheinen mag, so einfach, so deutlich und so mächtig ist er in seiner Wirkung. Er soll indes hier nicht ins Genauere hinein klargelegt werden; vielleicht genügt es zu sagen, sein Hervorstechendstes sei, daß uns die innere

Richard Seel: Dr. Friedrich Wilhelm Marmé.

Ruhe und Zuversicht fehlen, die ein gefesteter Glaube, sei es ein religiöser oder ein politischer oder sozialer, zu verleihen pflegt, und daß Unruhe und Unstetigkeit ein Kennzeichen unserer Seele und unserer Kunst sind. Nun müßte der Künstler aber nicht der sensitive Mensch sein, der er gegenüber der Natur ist, wenn er solchen Einwirkungen sich sollte entziehen können. Es soll aber hier nicht die Rede von denen sein, die sich diesen mehr oder minder äußeren Einflüssen bewußt entgegenstemmen wollen unter Verachtung der Schwierigkeiten, die sie damit ihrem eigenen Fortkommen bereiten, sondern von jener breiten Schar (Tüchtigster wie Mindertüchtiger!), die mit dem Strome schwimmen oder doch — in der Kunst wenigstens — seine Richtung angeben, vielleicht bloß deshalb, weil sie selber der Strom sind. Kein Zweifel nun, daß, wenn die Kunst nicht als Nebenbeschäftigung, sondern als brotbringender Beruf betrachtet wird, der Künstler sich wie jeder andere Gewerbetreibende seiner Haut zu wehren hat; der Porträtmaler wohl am schärfsten, weil (da dieses Gebiet ihm die sicherste Gewähr bietet, sein Werk mit den geringsten Opfern an Zeit und Geld lohnend zu machen!) sich die meisten Konkurrenten dahin drängen werden. Oft genug mag es für den noch unbekannten Maler eine Kunst für sich sein, einen Bildnisauftrag nur erst zu bekommen; sich dann aber vollends in der Gunst des Publikums zu erhalten und zu befestigen, dafür gibt es nur das eine Mittel, das auch der Kaufmann anwendet: Werk oder Ware den Leuten immer wieder zu zeigen und damit nach Möglichkeit die Kauflust oder die Neigung zu Aufträgen zu reizen. Wir leben nicht mehr im Mittelalter, wo das Konterfei wohl oder übel beim Maler bestellt werden mußte, wenn man sichs nicht ganz versagen wollte; auch bleibt es, abgesehen vom Wettbewerb des Photographen, immer noch eine Frage, ob heute die Neigung, sich porträtieren zu lassen, im Vergleich mit den früheren Zeiten wirklich gewachsen ist. Jene Künstler mochten von der öffentlichen Schaustellung ihrer Bildnisse absehen können; die heutigen sind auf sie angewiesen, wenn sie sich in Erinnerung und Empfehlung halten wollen.

Nun ist es kaum vermeidlich und auch wohl begreiflich, daß zwischen Ausstellung, Künstler und Publikum Wechselwirkungen entstehen, die natürlich auch auf das Porträt nicht ohne Einfluß bleiben werden. Während dieses eigentlich auf die Räume des Bestellers berechnet sein sollte, besonders in der Ausmessung des Formats, denkt der Künstler zuallererst an dessen Wirkung in der Ausstellung und pflegt danach den äußeren Umfang zu bestimmen. Denn bei kleinem oder mittelgroßem Format wird es neben den großen Werken leicht übersehen, ungeachtet aller malerischen Qualitäten, die am Ende doch nur dem Kenner ins Auge fallen. Hier setzt bereits die Absicht ein, überhaupt nur zur Wirkung zu kommen und sich mit diesem vorerst rein äußerlichen Mittel über den Konkurrenten zu erheben, wobei nicht bedacht wird, in welchen wichtigen und eigentlich unverletzlichen Wechselbeziehungen Format und Sujet (hier die Person des Dargestellten) zueinander stehen. Oft genug läßt sich der Besteller wider eignen besseren Geschmack zur Wahl eines unverhältnismäßigen Formats vom Künstler überreden; zu Hause hat er dann Mühe genug, die prätentiöse Prokrustesarbeit, die eine Stube ganz allein beherrscht, einigermaßen erträglich unterzubringen. Andere Besteller wiederum, die einen weniger sicheren Geschmack in Kunstdingen besitzen, werden durch die große Wirkung eines solchen Bildnisses in den Ausstellungsräumen verleitet, hinterm Nachbarn nicht zurückstehen zu wollen. Der Protz ist nicht immer von allem Anfang an schuld an seinem Protzengeist; es geschieht auch hier alles, diesen zu pflegen und zu mehren. Und so wird dann, was vielleicht ursprünglich nur ein unschuldiges Lockmittel des Künstlers sein wollte, mit der Zeit zum Modegeschmack erhoben und der Maler kann, wenn er einmal seiner besseren Überzeugung folgen möchte, sich den Geistern nimmer entziehen, die er selber gerufen hat. Er sieht sich im Kampf ums Dasein zu Mitteln getrieben, die er in seinem Innern nie angestrebt, ja

eher verworfen hätte, weil sie trotz allem in der Kunst nicht eben hoch geachtet sind. Die je länger je mehr sich vertiefende Schätzung des altdeutschen Porträts, die unserer lauten und schnellen Zeit eigentlich fremd sein müßte, scheint ein Zeichen der Erkenntnis zu sein und ein stillschweigendes Eingeständnis, daß man recht wohl fühlt, wo die einfachere und stärkere Kunst des Porträts zu suchen ist. Auch fällt unter ausübenden Künstlern bei der Kritik moderner Bildnisse nicht selten ein Wort, das keine Auszeichnung bedeutet und dessen Begriff überall sonstwin eher weist, als auf eine einwandfreie Kunstübung.

Man kann heute viele Künstler klagen hören, daß sie Sklaven der Ausstellungen geworden seien. Nichts ist begründeter. Die besseren Regungen des künstlerischen Gewissens mahnen auch zur Umkehr, zu der meist dem Einzelnen nur der entschlossene Mut fehlt. Es ist auch nicht zu bestreiten, daß manches ohne Not preisgegeben worden ist, was einst als unumstößliche Forderung des guten Geschmacks galt. Guten Geschmacks, weil damit ein der Kunst innewohnendes Gesetz erfüllt wurde. Nun will man immer über den schlechten oder rückständigen Geschmack des Publikums klagen und doch ist der Künstler selber nur allzuschnell bei der Hand, den etwa noch verbliebenen guten zu verletzen oder umzuwerten. Hierhin gehört aber in erster Linie der Instinkt für das richtige Format. Daß alles aufs Repräsentative bemessen wird, was innerlich nicht das geringste damit zu schaffen hat — wer gewinnt dabei anders als die Ausstellung? (d. h. ihre Aufmachung!) Vor Dutzenden solcher Werke — es wollen ja alle Schlager sein, Schlager! und nur dies! — können heute die Künstler sich fragen: Wie weit ist dies, wenn ich nur eine Hauptlinie oder eine Farbe um ein geringes übertreibe, noch entfernt von der Wirkung eines Straßenplakats? Es pflegen auch wirklich Raumeinteilung, Farbe, Linienführung, Fleckenverteilung, nicht selten auch eine Absichtlichkeit in Geste und Haltung unverkennbar in dieser Richtung zu weisen. Man ist eben bereits gewohnt, die Wirkungen, die man überall an den Litfaßsäulen sieht, auch in den Räumen der Ausstellungen suchen zu wollen. Wie es aber nie dem Karikaturisten leichter gemacht wurde, als heute, den Sinn eines Bildnisses in sein Gegenteil zu verdrehen, so fällt es umgekehrt manchem ernsten Maler schwer, den Darzustellenden nicht von vornherein in mehr oder minder deutlicher Plakatwirkung aufzufassen; oder er ertappt sich mitten in der Arbeit auf diesem Wege und sieht sich genötigt, die ganze Anordnung umzustoßen, wobei er sich wohl bänglich fragen mag: Werde ich nun aber auch nicht trivial oder kitschig werden?

Täuscht nicht alles, so nimmt heute das Porträt je länger je mehr eine Richtung nach dem Dekorativen und Falsch-Repräsentativen an und bewegt sich auf Unkosten des Individuell-Physiognomischen nach dem bloß Charakteristischen hin, das bis nahe an die gefährliche Grenze der Karikatur geführt wird. Wie denn im Charakteristischen überhaupt der erste Keim der Karikatur verborgen liegt. Mag zu solcher Versuchung des Künstlers oft genug sein Modell allen Anlaß bieten, so läge es ihm ob, ihr zu widerstehen oder entgegenzuhandeln, wie es die altdeutschen Bildnismaler auch getan haben. Denn es gilt hier nicht, eine überlegene und witzelnde Kritik am Geschöpfe, sondern eine liebevoll sachliche Darstellung desselben zu geben, da wir es doch nicht besser machen können. Statt dessen scheint sich aber der Maler eher ein grimmiges Vergnügen daraus zu machen, der Versuchung zum Charakteristischen auf halbem Wege entgegenzukommen. Ein späteres Geschlecht wird dies feiner und unangenehmer empfinden als wir, die in dieser Luft des Spöttelns und Witzelns leben und schon schier daran gewöhnt sind, den Glauben an ein Heiliges im Menschen, soweit er Objekt der Kunst ist, schwinden zu sehen. Dieses offenbarte sich aber in der liebevollen kritiklosen Wiedergabe des Rein-Ebenbildlichen. Was uns als Ersatz dafür im Großzügig-Dekorativen oder im Charakteristischen geboten wird, wem gilt das? Etwa der Person? Nein! Nur einer für Künstler und Dargestellten vielleicht augenblicklich wichtigen, für Kunst und Menschheit aber recht belanglosen Sache: den Kunstausstellungen, in denen sich heute Angebot und Nachfrage zu regeln suchen. Und so darf man sich fragen, wer heute eigentlich der Besteller ist? In erster Reihe die Ausstellung. Und was der Künstler ist? Aussteller! Und der Auftraggeber? Ein Modell ad hoc! Da kann von einem persönlichen Verhältnis beider „Parteien" zum Bildnis kaum mehr die Rede sein.

K. Ammann.

Elberfelder Familienporträts.

Vorstehende Arbeit konnten wir — wie es uns schien — glücklich ergänzen durch die Abbildungen von Elberfelder Familienporträts z. Z. im dortigen Museum. Zwar fehlten in dieser Ausstellung — dazu ist die Stadt zu jung — die alten Meister: aber trotzdem gab es einen Wertmesser für die Entartung der modernen Porträtierkunst in den Kollektionen von Heinrich Christoph Kolbe und Richard Seel. Kolbe (1772—1836) in Düsseldorf geboren und gestorben und meist dort lebend, scheint ein Lieblingsmaler des Wuppertals gewesen zu sein. Vierzehn Porträts Elberfelder Bürger und Bürgerinnen hatte Dr. Fries zu einem sauberen Kabinett vereinigen können: lauter Stücke einer soliden Auftragsmalerei, gegenüber modernen Künsten von einer „bemitleidenswerten" Nüchternheit. Aber man sehe sich einmal diesen Herrn Johann Wilhelm Jakob Hauptmann mit der langen Pfeife an: wer heute vermag solch einen Typ und zugleich so viel Persönliches schlichter und eindringlicher zu geben. Die Malerei im Ganzen hat nicht mehr die schöne Klarheit der Alten: aber der Kopf als Bildnis vermag sich wohl dagegen zu halten.

Das aber war nur ein Auftrag: der Künstler hat auch seine Frau und seine Tochter gemalt, und namentlich die Tochter nicht als Auftrag. Da kommt auf einmal der Maler heraus mit einem hellblauen zarten Bild, darin eine Landschaft hell und licht ziemlich die Entwicklung eines halben Jahrhunderts vorweg nimmt und eine Menschenblüte zugleich mit einer Menschenzeit uns so nahe bringt, daß wir betroffen von einer solchen

Malerei uns schämen, diese Zeit so lange verachtet zu haben, die uns immer mehr als eine der merkwürdigsten Epochen des deutschen Lebens aufgeht.

Immerhin war Heinrich Christoph Kolbe ein bekannter Künstler, der auch in der Jahrhundert-Ausstellung mit vier Bildern, wenn auch nicht so glänzend wie hier, vertreten war. Dagegen ist Richard Seel ein völlig Unbekannter, der in Elberfeld gemalt und gelebt hat und dabei augenscheinlich in seiner Entwicklung Schaden nahm. Die Jugendarbeit des Zweiundzwanzigjährigen: das Doppelporträt der Schwestern Bloem, im Jahre 1841 gemalt, erhebt sich zwar durchaus nicht so über den Durchschnitt seiner Zeit wie das Tochterbild von Kolbe: aber es ist ein Drang zu großer Komposition darin, der sich nachher bescheidet und nur in dem Porträt der Frau Roeber (Mutter der bekannten Maler, also Gattin des Wupperthaler Dichters Roeber) in der außerordentlichen blitzhaft erfaßten Haltung noch einmal auflebt. Sonst hat er sich begnügen müssen, mit Porträtmalen sein Brot sauer zu verdienen, wobei anscheinend nur Auftragsmalerei herausgekommen ist: wer freilich das großlinige Bildnis der Helene Wüster mit dem fast leidenschaftlich gemalten breitflächigen Bild des Dr. Fr. W. Marmé und zuletzt dem feinen Altersporträt des Ad. Scharfhausen vergleicht, peinlich streng und doch nicht kleinlich gezeichnet: der spürt aus diesen Resten die Breite einer Begabung, die auch so noch, in ihrer Verkümmerung, durchaus eine würdigere Form der Bildnismalerei darstellt, als wir sie heute besitzen (siehe nebenstehende Anmerkung).

So hat uns ganz unvermutet die Stadt Elberfeld willkommene Beiträge zur deutschen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert geliefert, die — das sehen wir immer deutlicher — noch geschrieben werden muß. Sie war viel bürgerlicher, als wir glaubten, auch in dem Sinn der schlichten Tüchtigkeit, wodurch sie sich den alten Meistern im Wesen näherte, diese Zeit: aus der gar nicht so einsam und unvermittelt ihre bekannten Größen wuchsen. Es gab in der Ausstellung noch ein Kinderporträt von Richard Seel, das sich den bekannten Kinderbildnissen Hans Thomas außerordentlich verwandt zeigte; dabei ist es gewiß ausgeschlossen, daß Seel, der aus dem Gleis geratene Elberfelder Maler, den jüngeren Schwarzwälder überhaupt kannte. Hoffentlich versäumt die Stadt Elberfeld nicht die Gelegenheit, auf irgend eine Weise festzuhalten, was ihr kluger und rasch zugreifender Direktor Dr. Fries ihr so auf einmal aus der Verborgenheit — wie manche sehr mißhandelten Bilder zeigten: auch aus der Nichtachtung ans Licht geholt hat. S.

Anmerkung. Die nachfolgenden biographischen Daten verdanken wir Herrn Dr. Fries. Die Red.

Richard Seel ist am 2. Februar 1819 in Elberfeld geboren, hat dann bei Karl Ferdinand Sohn in Düsseldorf gearbeitet und ist vermutlich im Jahre 1845 nach Paris gegangen, wo er ein Schüler Delaroches wurde. Als er im Jahre 1848 nach Elberfeld zurückgekehrt war, bildete er dort den Mittelpunkt eines kleinen geistig sehr regsamen Kreises. Bis zu seinem im Jahre 1875 erfolgten Tode blieb er in Elberfeld und nur gelegentlich führte ihn einmal eine Reise nach Berlin oder in eine der anderen Großstädte Deutschlands. Größere Arbeiten von ihm haben sich bis jetzt nicht auffinden lassen, dagegen eine ganze Reihe trefflicher Porträts, die auf eine große Begabung und eine gewisse Frühreife schließen lassen.

Zur Denkmalspflege.*

Nicht minder bedenklich als das berufliche Wirken der Architekten in der Nachbildung alter Stile ist ihre Tätigkeit auf einigen Sondergebieten, vor allem auf dem der sogenannten Denkmalspflege. Dieselben Verirrungen, dieselbe Verkennung der einfachsten Tatsachen hier wie dort! Die alten Bauten wurden dem XIX. Jahrhundert in einem Zustande überliefert, der ihrem natürlichen Lebensprozeß entsprach, z. T. gebrechlich infolge ihres Alters, z. T. durch die aufeinanderfolgenden Menschengenerationen durch Anbauten und Eingriffe umgestaltet und ausgebaut. Zu ihnen nahm nun die Architektenschaft des XIX. Jahrhunderts eine ganz neue Stellung ein. Sie fühlte das Bedürfnis in sich, sie auf neu zu komplettieren, ähnlich wie die Leute der Renaissance zerbrochen aufgefundene antike Statuen durch Ansetzen von Beinen, Armen und Nasen ergänzten. Und wenn die Ergänzung wenigstens noch in einer naiven Weise und mit den Ausdrucksmitteln unserer eigenen Zeit erfolgt wäre. Die Architekten verfielen aber auf die Idee, sie im Sinne längst vergangener Jahrhunderte zu bewerkstelligen. Sie gaben vor, sich so haarscharf in das Denken und Fühlen des XII. oder XIII. Jahrhunderts versetzen zu können, daß sie das Werk des damaligen Baumeisters fortsetzen könnten. Nun läßt sich zwar die Beobachtung machen, daß bei Wiederherstellungen stets nach einem Jahrzehnt die fremde Hand, die die Eingriffe in den alten Bestand vollführt hat, deutlich sichtbar ist; jede folgende Generation erkennt, daß die vorige sich in dem Einfühlen in den Geist der alten Zeit gründlich geirrt hatte. Aber keine Generation zog bisher den naheliegenden Schluß, daß auch sie sich wie alle Vorgänger irren könne, und daß vielleicht schon zehn Jahre später das Unzulängliche ihrer Nachahmung des Alten offen zutage liegen würde. Der Irrtum grassiert weiter, obgleich sich in neuerer Zeit der Widerspruch eines großen Teils des gebildeten Publikums gegen die Wiederherstellungsbestrebungen geltend gemacht hat. Noch heute stellen Architekten-Versammlungen Programme und Anweisungen auf, wie man sich ganz genau in den Geist der alten Baumeister versetzen könne, und noch heute fälschen und vernichten sie weiter. Es ist nicht zu viel behauptet, daß alle vorhergehenden Jahrhunderte mit ihren Kriegen, Feuersbrünsten und Revolutionen weniger verhängnisvoll in den Bestand an historischen Bauten eingegriffen haben, als das Wirken derjenigen, die sich im XIX. Jahrhundert als deren Hüter ausgaben, der Architekten.

H. Muthesius.

* Aus Hermann Muthesius: Kunstgewerbe und Architektur. (Verlag von Eugen Diederichs, Jena).

Ludwig Dill
Das Dach

Johann Kusterer auf Abwegen.*

Von A. Supper.

Oft kommt es so, daß einer, der sich an der spröden Erde so recht müde und krumm gearbeitet hat, auf seine alten Tage den Himmel betrachten lernt.

Wir meinen zunächst nicht die ewige Stadt, in der kein Leid mehr ist und kein Geschrei, in der die goldenen Gassen flimmern und die Ströme des Lebens rauschen, wir meinen nur die erste Etappe dahin, den äußerlichen Himmel, an dem am Morgen die Sonne und am Abend der Mond aufgeht, an dem die lichten Federwölkchen schweben und graugelbe Hagelwolken sich wälzen, an dem die Röte steht, die auf gut Wetter hinweist und die Herde unruhiger Wolkenlämmer, die auf Sturm deutet.

Für diesen Himmel, der auch über den höchstgelegenen Bergäckern des Johann Kusterer immer noch in beträchtlicher Höhe stand, hatte der Bauer bis dato nicht viel Zeit und auch nicht viel Sinn gehabt.

Wenn man hinter dem Pflug geht, gilts auf die Furchen zu achten, beim Mähen muß man der Sense, beim Schneiden der Sichel folgen, beim Misttragen hat man der Steine am Bergweg acht und beim Holzfällen sieht man auf Axt und Säge.

Jetzt aber, seitdem der Johann Kusterer zitterige Knie und schwache Arme hat und Jüngere arbeiten lassen muß, jetzt schaut er dann und wann, ja immer öfter hinauf zu den Wolken und zu den Sternen.

Im Anfang hat er nur immer die starken Fäden gesehen, die von seinen und seiner Dorfgenossen Acker hinaufgehen und von droben wieder herunter.

Wenn die Röte am Abend hell und leuchtend hinterm Oberweilemer Wald stand, dann wußte der Johann, daß Michel, sein Sohn, morgen mähen oder schneiden konnte. Schob sichs unruhig hinter den Burgholzer Tannen hervor, dann mochte die Anne-M'rei, die Söhnerin, ihre Rüben setzen. Allmählich aber wurden diese Fäden, die den Himmel an die Erde ketteten, immer schwächer und dünner. Zuletzt achtete der Johann ihrer gar nicht mehr.

Wolken und Sterne wurden ihm ein Ding an sich und für sich. Der Alte, der nicht mehr die ganze Nacht schlief, saß gern an seinem Kammerfenster oder auch untertags draußen am Galgenwasen, wo man die Alb sehen soll, und überdachte Dinge, über die er früher einfach weggepflügt, weggemäht, weggedroschen hatte, Dinge, die für Faulenzer sind. Wie ist es ihm zuerst schwer gewesen, Faulenzer zu sein! Wenn der Eßlinger Frieder, der gleichaltrig war, rüstig mit Sense und Rechen auf der Schulter am Johann vorüberschritt, gabs diesem einen ganzen Stich. „Im Kopf hätt i 's no," murmelte er dann unglücklich; „aber meine Füß und meine Arm."

Dann aber hatte er es auch bald nicht mehr im Kopf. Langsam, Schritt für Schritt wich alles zurück, tauchte ganz allmählich in Abendschatten und machte Platz für anderes. Und das war gut so. Denn es gibt nichts Schlimmeres, als wenn es einem geht, wie dem Schreiner Roller von Altweiler: Wenn man bei dem eine Wiege bestellt, dann verfertigt er einen Backtrog und umgekehrt auch. Macht man ihm Vorhalt, so heißts: „Im Kopf han i 's recht g'hät; aber so ists halt worde."

Bei dem Schreiner ist einfach keine Einigkeit zwischen Kopf und Gliedern. Wohl aber beim Johann Kusterer.

Der tut nichts mehr, als allenfalls eine Sense dengeln oder Linsen und Erbsen verlesen und dazu denkt er Faulenzergedanken.

Faulenzergedanken sind aber alle die, die sich mit Dingen befassen, die den lieben Herrgott ganz allein angehen.

Ob man Rüben nach der Gerste oder Roggen nach Kartoffeln pflanzen könne und müsse, das mag einen Bauern kümmern, das kann und soll er erörtern; aber in Sachen, die der Herrgott ganz allein besorgt, und besorgt hat, so lang man denken kann, wie z. B. alles, was die Sterne angeht, oder auch die Auferstehung und so ähnliches — in all das braucht sich ein Bauer nicht zu mischen.

Wenn der Johann seine Faulenzergedanken zuweilen ausspricht oder nur andeutet, dann sagt die Anne-M'rei, seine Söhnerin, spöttisch: „I glaub, d'r Ahne wurd fromm auf seine alte Täg; er liest au äls in der Bibel."

„Halt dei Maul," braust dann der Alte auf, „was wurr i denn fromm werde."

Und er flucht dann bisweilen einen recht ausgiebigen Bauernfluch, einen von den saftigen, bei denen man den Mund vollnehmen und hinterher ausspucken muß.

Aber er flucht ohne rechtes Temperament. Lahm und matt, wie abgetriebene Gäule, kommen die greulichen Worte daher. Es steckt kein Feuer, kein Leben mehr in ihnen. Kaum daß sie noch ihren letzten und einzigen Zweck erfüllen: der Anne-M'rei zu beweisen, daß der Ahne nicht fromm geworden ist.

Nein, fromm will der Johann nicht werden, um keinen Preis. Als ein Bauersmann, der des Tages Last und Hitze getragen, sein Irdisches wohl verwaltet und keine Arbeit gescheut hat, so will er aufs Ende warten und in der Zwischenzeit sinnieren über die fremden und wundersamen Dinge, die ihm überall auftauchen, seit er im Altenteil ist.

Leicht ist es dem Johann nicht, alles schweigend in sich zu verarbeiten.

Oft möchte er fragen, wie er früher in schwierigen Fällen den erfahrenen Nachbarn oder den Schulzen gefragt hat: „Ei Frieder," oder „ei Schulze, wie hältst jetzt dus mit dem und dem?"

Aber das waren eben ganz andere Sachen damals.

An den Pfarrer hätte er sich vielleicht wenden können. Ja, ihr lieben Leute, das ist schnell gesagt. Aber in ganz Oberweiler hätte es geheißen: „Der Kusterer wird fromm auf seine alte Täg, der lauft em Pfarrer 's Haus schier weg."

Und die Klugen und Rechten, die, die sich auskennen unter den Leuten, die hätten hinzugesetzt: „Der Kusterer muß 's nett 'triebe han in seine rüstige Johr, daß er jetzt des G'läuf nötig hot."

Und dann noch ein Bedenken: Der Pfarrer ist so ein Stiller. Wenn er hinter des Johann Hof vorüber

* Aus „Dahinten bei uns". Verlag Eugen Salzer, Heilbronn. Siehe Besprechung S. 136 dieses Heftes. Die Red.

über die Wiese geht, die so sumpfig ist, und die früher ein Hochmoor war, wenn er sich dann wieder und wieder nach Gräsern und Kräutern bückt und halbstundenweis den Fröschen zusieht, dann sieht dieser einsame Mann im schwarzen Rock wohl aus wie einer, der in allerlei verborgenen Dingen Bescheid weiß; aber zugleich auch wie einer, der gern für sich behält, was er weiß.

Und noch ein drittes Bedenken: Der Johann geht und ging, solange er denken kann, nur alle andern Sonntag in die Kirche. Das ist sein Brauch so, er weiß selbst nicht warum; und er möchte diesen Brauch um keinen Preis ändern.

Da wäre es denn leicht möglich, daß der Herr Pfarrer, wenn der Kusterer mit einer Frage käme, in seiner vornehmen Sprache antworten würde: „Ja, mein lieber Freund, das habe ich erst letzten Sonntag erklärt."

Der Johann müßte dann bekennen: „Herr Pfarrer, letzte Sonntich ischt 's net an mir g'wä."

Würde da nicht der Pfarrer große Augen machen und sagen: „Ein guter Christ usw."

Nein, lieber nicht.

Dann ist weiter der Schulmeister. Der muß ja von Gottes und Rechts wegen auch mehr wissen als andere Leute.

Und er weiß auch mehr. Aber was? Daß Kainit und Thomasmehl über Kuhmist gehen, und daß jeder Bauer ein Dummkopf ist, der Brachfeld liegen läßt. Und was solche Sachen mehr sind. Ein Neunmalgescheiter ist der Schulmeister. Schwätzt ins Bauerngeschäft und hat doch bloß auf den Schulmeister gelernt.

Mit sorgenvollem Gesicht sitzt der Kusterer am Galgenwasen auf dem Eichenstumpf. Er würde höchstwahrscheinlich nie erfahren, wie es der liebe Herrgott bei der Auferstehung hält mit denen, die im Meer von den Fischen gefressen, oder am Land von den wilden Tieren zerrissen worden sind. Oder warum der Mond nicht wie die Sonne immer gleich groß und gleich hell ist, oder warum die drei Sterne einmal über des Margretles Scheune und einmal hinter dem Kirchturm stehen und was dergleichen sonderbare Dinge mehr sind.

Ganz drüben über dem Galgenwasen, der wie ein in hohen, grünen Wellen erstarrtes Meer sich nach dem Walde dehnt, zieht auf der Landstraße eine Schafherde dahin.

Der Bauer mit seinen wässerigen, fernsichtigen Augen kann deutlich die einzelnen gelbbraunen, breiten, wolligen Rücken, die unruhig wogend auf und nieder gehen, unterscheiden.

Er sieht auch den Mann, der im alten, doppelten Kragenmantel, den schwarzen, schweren Persianerpelz am Hals, den Schlapphut in der Stirne, die Schippe in der Hand, mit wiegenden, weiten Schritten inmitten der Herde geht.

Ja, sogar den Hund kann er unterscheiden, der eifrig rundum läuft, die Vorhut zurückhält und Nachzügler zur Eile mahnt. In Johann Kusterers Gesicht kommt eine Unruhe, als sei ein Gedanke darüber hingefahren. Solch ein ungerufener und ungebetener Gedanke, den man lieber nicht hätte, und der sich doch auch nicht abweisen läßt.

Wie wärs, Johann, wenn du den Mann bei der Herde dort, den Stasele, einmal fragen würdest über das und das?

Der Bauer schüttelte den Kopf, daß die Quaste der schwarzen Zipfelmütze ihm ans Ohr schlägt.

— — Den Schäfer! — — was ist denn ein Schäfer? Ein Tagdieb, wenn mans recht sagen will. Man bringt ihm die Schafe und versieht sich zu ihm, daß er sie weide und leite, daß die Mutterschafe alle werfen, daß die Hämmel fett werden, und daß die Wolle auf den breiten Rücken dicht und fein und reichlich ausfalle; — — aber sonst besieht man den Schäfer weiter nicht.

Und der Stasele — der ist nicht nur ein Tagdieb, der gilt für einen Himmelsakkermenter! — Gewiß weiß niemand, ob er wirklich einer ist. Aber er gilt dafür. Und das ist gerade bei diesem Metier die Hauptsache.

Es weiß auch niemand, was ein Himmelsakkermenter eigentlich ist. Aber daß es solche Kerle gibt, das weiß man. Und das ist wieder die Hauptsache.

Und zu allem Überfluß ist der Stasele auch noch katholisch. Ein katholischer Himmelsakkermenter. Das ist ein Superlativ, wie wenn man den Teufel mit Tinte spritzte.

Anastasius Weireter heißt der Schäfer. Das genügt.

Ist da mitten ins gut protestantische Umland hineingesprenkt ein kleines, armes Dorf, an dessen äußersten Markungsflanken die steinernen Kruzifixe stehen wie stille, fremde Grenzwächter. Die evangelischen Bauern, die dort in der Nähe hinterm Pfluge gehen, blicken scheu auf die Bildsäulen.

Keinen Zentimeter zu weit kommt der Pflugsterz hinüber gegen das Land, das der starre, steinerne Mann mit den verzerrten Zügen bewacht.

Die evangelischen Kinder, die am Waldsaum Haselnüsse holen, deuten mit ausgestreckten Fingern und bangen Gesichtern auf den hängenden Heiland, dem das Blut unter der Dornenkrone hervorsickert und die Marter im grauen, steinernen Gesicht zu lesen steht.

„Siehst des katholisch Herrgottle?"

Ja, sie sehens, und sie fürchten sich. Um keinen Preis der Welt würde eines von ihnen allein bei Nacht da vorübergehen. Unheimlich ist der katholische Herrgott! Sie sind froh, daß sie einen andern, einen eigenen haben.

Und durchs Dörflein Unterweiler, in dem von mancher Hausecke ein buntes Marienbild grüßt, schreiten die Leute von Oberweiler nur, wenn es sein muß. Und dann rascher, als sonst ihr Brauch ist, und ohne nachbarlichen Zuruf nach den kleinen Fenstern hinauf.

Händel und Streit gibts nicht auf der Höhe. Wegen dem Glauben schon gar nicht! Behüt mich Gott! Aber wenn einem Bauern von Unterweiler die magere Kuh das schwere Güllenfaß nicht ziehen will, so schreit er zur Aufmunterung: „Hü — oh, du lutherischer Siech!" Und wenn einem von Oberweiler etwas krumm geht, dann fährt er auf: „'s Donnerwetter soll 'neischlage, des ischt grad zum Katholischwerde."

Hell und rasch mit seltsam schetterndem Klang ruft die Glocke von Unterweiler über die Höhe. Sie läutet katholisch.

Die Hunde bellen, die Kühe brüllen, die Hähne krähen in Unterweiler katholisch.

Bloß sterben müssen die Unterweilemer wie die Oberweilemer. Darin sind sie gleich. Und in der Armut auch. Und sonst noch vielleicht in ein paar Sachen, die einer vom andern nicht so genau wissen kann.

Und die zwei Pfarrer die sind ja auch fast gleich. — Ein klein wenig länger ist dem katholischen sein Rock. Aber gerade so schwarz.

Und die Herren können einander auch leiden, soviel man sieht. Sie stehen oft beieinander auf dem einstigen Hochmoor, zeigen sich Gras und Kräuter und sehen den Fröschen zu.

Das alles und noch viel mehr dazu geht dem Johann Kusterer durch den Kopf, als er den Stasele mit seiner Herde am Wald drüben ziehen sieht.

Müd vom vielen Denken, wie nur je früher vom Kartoffelgraben, geht er heim, ißt, was die Söhnerin ihm hinstellt, legt sich in seine Kammer und will schlafen.

Aber es geht nicht so schnell.

„Johann," murmelt er vor sich hin, „wenn du z'viel sinniert host, ists grad, wie wenn du z'viel Grumbire* gesse hättest. — 's treibt de 'rum!"

* * *

Hinter des Gemeindepflegers Hanfacker, wo die Steinriegel kreuz und quer über kümmerliches Land gehen und der wilde Thymian besser wächst als der Klee, der angesät ist, weidet der Stasele seine Herde an einem späten Apriltag.

Die Mutterschafe haben erst geworfen. Das tiefe, zitternde „Mäh" der Alten unterbricht dann und wann die unaufhörlichen gellenden Laute der Jungen.

Hart drängen sich die schneeigen Lämmer an die Mütter, die noch den dichten, schmutzigen Winterpelz tragen. Sie beugen die dünnen Vorderbeine, suchen die vollen Euter und wackeln in freudiger Gier mit den Schwänzchen, sobald sie die kostbare Quelle gefunden. Dann stehen die Alten. Das kauende Maul voll Gras und Kräuter schauen sie wunschlos, blöd mit den runden, dummen, glasigen Augen um sich.

Das hat fast etwas Aufreizendes an sich. Das Aufreizende, das alle Schafsgeduld hat.

Der Stasele steht an eine einsame, windschiefe Kiefer gelehnt, die Schippe zwischen den Knien, die Pfeife im Mund, den alten, vom Wetter hart mitgenommenen Kragenmantel mit den messingenen Verschlußkettchen um sich geworfen.

Neben ihm sitzt Phylax, der Schafhund, der ein Wolfshund ist, hat das eine Ohr nach vorne, das andere nach hinten gelegt, so wie nur diese Hunde es können, denen die Pflicht in Blut und Muskeln liegt, und hängt die Zunge ein klein wenig aus der spitzen Schnauze.

Dann richtet er sich plötzlich auf, legt beide Ohren nach vorne und zieht die Zunge ein. „Wer da?" heißt das.

Der Schäfer schaut auf.

„Phylax, do rrrrei!" schreit er ganz gewohnheitsmäßig, wie aus einem kleinen Halbschlaf heraus, mit heiserer Kehlstimme.

Der Hund blickt helläugig, vielleicht etwas belustigt, etwas spöttisch an seinem Herrn empor. „Du hast geträumt, Alter," heißt dieser Hundeblick.

Der alte Kusterer kommt vom Wald herüber. Langsam, fast etwas gemacht langsam, schreitet er daher, den Stock in der Rechten, das runde, grünlich gewordene Hütlein über die Zipfelmütze gestülpt, so daß die Quaste unten hervorbaumelt.

Der Stasele rührt sich nicht. Nur die Pfeife nimmt er aus dem Mund und spuckt aus. Der Bauer, der da kommt, hat schon lange keine Schafe mehr bei der Herde.

„Grüeß Gott, Stasele, so do husse bist du?" fragt der Johann. „Jo," gibt der Schäfer gleichgültig zurück, „d'r G'meindepfleger hot de Pferch kauft."

„Mäh", rufen im Baß die Schafe und „mäh" im Diskant die Lämmer. Der warme, föhnige Wind kommt über den Wald daher, fährt dem Phylax in die zottigen Haare, dem Stasele in den weiten Mantel und dem Johann in die Quaste der Zipfelmütze.

Die Rechte auf den derben Stock gestützt, die Linke auf den gekrümmten Rücken gelegt, als schmerze es dort, so steht der Bauer jetzt neben dem Schäfer und atmet schwer und hörbar.

Der Stasele schaut mit erwachtem Blick dem Wind entgegen. Plötzlich deutet er mit der Rechten, die die Pfeife hält, über die Höhe hin in die Ferne, wo weißlicher Dunst liegt, und sagt: „Des Lüftle kommt weit her, Kusterer. Des hot's Meer g'sehe und heiße Länder."

Johann entgegnet nicht sogleich. Langsam dreht er sich rundum und sucht sich ein Plätzchen zum Niedersitzen.

Zwischen Brombeergeranke liegt ein großer, glatter Feldstein. Darauf läßt er sich nieder; ächzend und mit steifen Knien; den Stock nimmt er zwischen die Füße und schaut die Herde an.

„Se hänt bald Jung g'macht heuer," sagt er und winkt mit dem Kinn voll grauer Stoppeln nach den Tieren.

Der Schäfer gibt keine Antwort. In den Thymianblüten summen die kleinen dunklen Waldbienen, ein graugrünes Eidechslein schiebt sich zwischen den graugrünen Steinen durch, und der Phylax scharrt mit den Hinterläufen bald rechts bald links in seinem zottigen Fell.

„Stasele," sagt der Bauer jetzt und schaut dabei angelegentlich auf den Hund, „woher weißt du so Sache?"

„Was für Sache?"

„Ha des mit 'm Wend?"

Der Schäfer lacht auf, ganz knapp, nur so viel, als zwischen den Lippen neben dem Mundstück der Pfeife hervorkann.

„I kenn mi halt aus," sagt er.

Johann schüttelt den Kopf. Langsam, mißbilligend murmelt er: „Der Wind bläset, wo er will, und du höreſt sein Sausen wohl; aber du weißt nicht, von wannen er kommt, und wohin er fähret, Evangelium Johannis im dritten."

Stasele klopft die leergerauchte Pfeife aus, steckt sie unter den Mantel und sagt kein Wort.

Mit dummen, glotzenden Augen sehen die Schafe zu den beiden Männern herüber.

Der Schäfer nimmt mit der Schippe ein kleines Steinchen auf und schleudert es gleichgültig und ohne Schwung hinüber.

* Grundbirnen, Kartoffeln.

Dann tut er ein paar große Schritte zu Johann hin und setzt sich in die Brombeeren. Seinem Mantel kann das stachelige Geranke nichts anhaben.

„Hot mer bei euch d' Grumbire scho nei do?" fragt jetzt mit veränderter Stimme der Bauer.

„Ka 's net sage; um d' Grumbire kümmer i mi nix," gibt der Stasele zurück.

„Sell wär," sagt Johann und schaut rasch, erstaunt auf den Schäfer. Dann bohrt er mit seinem Stock Löcher in die sandige Erde.

„Du host's guet g'hät dei Lebtag, Schäfer, wenn du di net e mol um d' Grumbire host kümmere müesse."

Der Stasele zuckt die Achseln. „D'r ei' kümmert sich um des, d'r ander um sell — d' Grumbira send no lang net 's Ärgst," sagt er abweisend und schaut über seine Herde hin.

Johann sinkt still in sich zusammen. Die Schafe schreien. Der Hund läuft am Saum von des Gemeindepflegers Hanfacker hinunter. „Do rrrrei!" schreit rollend der Schäfer.

Den Schwanz zwischen die Hinterbeine geklemmt kehrt der Erschreckte zurück und duckt sich neben seinem Herrn auf den Boden. Zögernd, scheu beginnt der Bauer jetzt: „Stasele, wenn du so de ganze Tag bei deine Schof bist, und vo de Grumbire und dem Sach nix wisse wit, mueßt du no au älleweil d'ra' romdenke, — —" er stockte und sieht vor sich hin.

„An was romdenke?" fällt nach einer Weile der Schäfer ein. „Ha wie jetzt am Wend, oder am Mo',* oder au am Sterbe?" Rascher hat gegen den Schluß der Johann gesprochen, so wie man spricht, wenn man sich etwas mit jähem Entschluß von der Seele redet.

Der Schäfer zieht die weißgrauen, buschigen Augenbrauen zusammen. Der struppige Bart am Kinn bewegt sich einmal auf und ab, dann läßt sich ein Murmeln hören: „I sag gar nix, i sag no so viel — — wenn d' Leut oft wisse tätet — —"

Die alte Kiefer seitwärts von den Männern ächzt jetzt leise im Wind, die Herde blökt unruhiger, und von Unterweiler herüber kommt dünn und schetternd der Klang des katholischen Glöckleins.

Dem Kusterer fällt ein, daß der Mann an seiner Seite ein Himmelsakkrementer ist. Der ganze Hauch voll fremder Unheimlichkeit, wie er von den steinernen Kruzifixen an der Markung von Unterweiler ausgeht, umwittert plötzlich den Mann mit der Schippe.

Aber es ist kein eigentliches Unbehagen, was bei dem Bauern über solche Nachbarschaft aufkommt. Es ist eher ein Gefühl der Befriedigung, endlich vor die rechte Schmiede geraten zu sein.

„Gelt Stasele," sagt er leise, „'s treibt ein halt rom, bis mer ein, mit de Füeß voraus, außeträcht."

Der Schäfer sieht in die Ferne. Etwas Herbes, ja Verächtliches liegt auf seinem wetterharten Gesicht.

„Was wisset denn ihr Baura," murmelt er geringschätzig. Der Kusterer reckt sich auf. Wenn er auch jetzt ausgeschirrt ist wie ein abgetriebenes Pferd, er meint, er müsse sie alle, die hinter Pflug und Egge schreiten, verteidigen gegen die verächtlichen Worte dieses Mannes, der doch nur ein Schäfer ist, ein Tagdieb.

Aber dann sinkt er rasch wieder zusammen.

„Was weißt denn du, Stasele?" fragt er fast lauernd und doch mit einer erzwungenen Gleichgültigkeit, als dürfe der andere nicht merken, wieviel einem Bauern am Wissen eines Schäfers liege.

„Was wurr i wisse? Nix für euch!"

Dem Johann merkt man kein Gekränktsein an. Kein Begehrender darf empfindlich sein. Den Stock zwischen den Knien schaut er mit wässerigen Augen ins Weite.

„Stasele, daß mer au sterbe mueß! Und später wurd mer wieder lebendig und kriegt wieder sein eigene Leib. Worum ka mer 'n do net glei b'halte? — — —"

In des Schäfers bärtigem Gesicht, in seinen scharfen Augen arbeitet etwas. Es ist kein Spott. Noch weniger eine Schelmerei. Es ist eine innere Unruhe, die nicht heraus soll, die man nicht merken soll. Ruhig, fertig will der Schäfer sein in solchen Dingen. Darin ist er den Bauern voraus.

„Alle sterbet net" — sagt er fast scheu, aber doch bestimmt. „Sell wär'!" ruft leise der Johann, und er schaut betroffen empor.

Aber da ists, als habe dem Stasele schon gereut, was er sagte. „Phylax," ruft er heiser, „Lumpetier, guck nach dem Böckle." Der Phylax läuft nach dem Böckchen, das aus der Herde gebrochen ist, der Schäfer scharrt mit der Schippe im Geröll, und der Kusterer schüttelt wieder und wieder den Kopf.

„Woher wi't du des wisse, Stasele?"

„I weiß halt. I weiß ällerlei, was ihr z' Oberweiler net wisset."

Der Bauer fährt mit der runzeligen Hand über das spitze Knie, das in der Lederhose steckt. Etwas Hilfloses liegt in dieser Bewegung. Dann schaut er plötzlich den Schäfer an, so scharf es die wässerigen Augen vermögen, und sagt ruhig: „Das Wissen bläset auf, aber die Liebe bessert; ersten Korinther im achten." Eine lange, stille Pause entsteht.

Dann zittert des Schäfers struppiger Bart. Ein kicherndes, kurzes Lachen kommt aus dem Mund mit den tabakbraunen Lippen: „Wirst fromm, Johann, auf deine alte Täg?"

„Halt dei Maul," fährt zornig der Bauer auf, „was wurr i denn fromm werde."

„Ha weil d' so mit de Bibelsprüch umanderschmeißt!"

„Doderwege* braucht mer net fromm z' sei," murrt der Alte.

Der Wind geht über die Höhe. Über des Gemeindepflegers Hanfacker her streicht ein einzelner Rabe dem Wald zu.

„Der sächt mer äls so Sache," murmelt der Schäfer und deutet mit der braunen Hand nach dem Vogel, dessen blauschwarzes Gefieder in der Sonne schimmert.

Johann wundert sich nicht, gibt keine Antwort. Ein wenig dumpf, ein wenig betäubt ist ihm im Kopf. Immer macht ihm ein Übermaß von Sinnieren unbehaglich, wie ein Übermaß von „Grumbire".

„Stasele," sagt er nach langer Zeit und aus irgendeinem innerlichen Zusammenhang heraus, „was glaubet denn die Katholische?"

Der Schäfer bleibt erst ganz ruhig. Dann streckt er die langen Beine weit von sich, klopft mit der Schippe

* Mond.

* Deshalb.

an die ungewichsten Stiefelröhren und antwortet: „Daß zwei Pfund Rindfleisch e guete Brüh gebet."

Johann schüttelt mißbilligend den Kopf. „Treibst Schindluder mit mer," sagt er fast traurig.

Der Schäfer greift jetzt unter den Mantel und holt die kaum erkaltete Pfeife wieder hervor. Aus einem ledernen Ziehbeutel beginnt er sie zu stopfen. Dazu schlägt er den Mantelkragen so ungestüm zurück, daß die grauen Zipfel dem Johann übers Gesicht streifen und ihm das Hütlein zur Seite rücken.

„No stet," murmelt der Bauer und schiebt es wieder gerade.

„Was brauchst denn du des z'wisset," sagt der Schäfer jetzt fast leidenschaftlich, und er stopft und stopft, als müsse der Pfeifenkopf zerspringen. „Glaub du dei Sach und laß die andere ihr Sach glaube. 's ist jo, Gott Lob, net nötig, daß mer de Glaube mit'nander hot, wie d' Bube d' Vogelnester. Hot jeder sein Kopf für sich, no kann er au sein Glaube für sich han! Wenns der Herrgott anderst wö't, no hätt er solle ein Kopf mache für älle."

Das von Luft und Wetter gebräunte und zernagte Schäfersgesicht mit der großen, schmalen Nase, den buschigen, halbergrauten Brauen, dem verwilderten Bart, und der hohen, unter dem im Eifer zurückgeschobenen Hut in zwei Buchten auf den Schädel hinauf verlaufenden Stirne, trägt den Ausdruck hoher, seltsamer Erregung, die grell absticht gegen des Bauern gelassenen, etwas schläferigen Wissensdrang.

„Di derf mer scheints net noch em Glaube froge," sagt nach langer Zeit der Johann, der sich des Schäfers rasche und scharfe Rede erst im Kopf zurechtlegen muß.

Mit kurzen, paffenden Zügen setzt der Stasele seine Pfeife in Brand. Der süßliche, starke Geruch des billigen Tabaks umschwebt wie eine Wolke die zwei Alten.

Wie weggeblasen ist des Schäfers Erregung. Mit den gelben Zähnen hält er das Mundstück der Pfeife fest und sagt unter zerdrücktem Lachen: „So send halt d' Baure: wege 'm Glaube froget se mi, und wege de Schof de Pfarrer. No emmer überzwerch! Sag i aber no ebbes über de Glaube, no ist mei Sach nix, no brenget se Bibelsprüch daher und wisset älles besser. Sächt der Pfarrer ebbes über d' Schof, no ist dem sei Sach au nix — no wisset se au älles besser. I sag no, daß so a g'scheiter Bauer so an hirnwüetige Schäfer wie mi no froge mag!"

Der Gescholtene sitzt ganz zusammengesunken, ganz kleinlaut auf seinem Stein. Er tut keine Widerrede, erhebt keinen Einspruch. Es ist, als sähe er selbst ein, daß viel Wahres in den Worten des Schäfers liegt.

Immerzu fährt die runzlige Hand über das spitze Knie in der Lederhose, und die wässerigen Augen sehen verlorenen, unbewußten Blicks über die Herde hin.

„Mäh," schreien die Mutterschafe im Baß, und „Mäh" die Lämmer im Diskant.

Auf einmal geht über des Kusterers Gesicht wieder die Unruhe, wie von einem ungerufenen, arbeitenden Gedanken.

„Stasele," sagt er ganz sanft, ganz schüchtern, „vielleicht ists bei de Leut mit 'm Glaube, wie bei de Schof mit 'm Schreie! Solang mer jung ist, glaubt mer so, und wenn mer alt wurd, glaubt mer so. I mei, i ka 's scho so, wie der alt Hammel selt dromme* bei dem Steiriegel."

Ein schattenhaftes Lächeln geht über das faltige Gesicht, das sich, Zustimmung suchend, dem Schäfer zuwendet.

Der Stasele zieht und zieht an seiner Pfeife. Er muß sie allzufest gestopft haben.

„Ka'st recht han, Johann," sagt er dann und holt sein Messer hervor, den Tabak zu lockern. Umständlich besorgt er das Geschäft. Dann läßt er plötzlich die Pfeife aufs Knie sinken. „Und worom ist des Schreie und des Glaube?" — fragt er, die scharfen Augen dem warmen Wind entgegengerichtet, — „die eine friert's, die andre hänt's Grimme,** die eine fendet nix z'fresset, die andre möchtet heim. — — — So ists!"

Der Bauer nickt mit dem Kopf, langsam, schwerfällig, ohne Freudigkeit. „So ists!"

Mit einem Achzen steht der Schäfer auf von seinem dornigen Sitz. Alle Glieder schmerzen ihn. Er reckt die Arme, die Beine und rückt sich den Mantel zurecht.

„I treib jetzt weiter, Kusterer, gohst mit? — Phylax — nnaus!"

Und der Kusterer geht mit. Langsam, auf seinen Stock gestützt, schreitet er neben dem Schäfer her, die ausgefahrenen Wege entlang. Wie hellgrünes Schleiergewoge liegts über des Schulzen Roggenäckern zur Rechten.

In die dummen Augen der breitrückigen Schafe und Hämmel kommt Leben und Bewußtsein. Das ist die Gier nach den zarten Halmen, die dieses Wunder wirkt.

Aber der Phylax hat keine Würdigung für solche Wunder. Er kennt seine Pflicht und damit fertig.

Wiegend, würdevoll, ein Herr unter den Seinen, geht der Schäfer, die Schippe unterm Arm, mit weiten Schritten vor der stillgewordenen Herde.

Der Geruch seines Tabaks liegt hinter ihm auf dem Weg, bis der Wind, derselbe, der das Meer und die heißen Länder gesehen hat, ihn mitnimmt.

Hart vor einem Kruzifixe auf Unterweilemer Markung geht der Weg vorüber.

Der Schäfer steht, nimmt stumm den alten Hut vom Kopfe und macht das Zeichen des Kreuzes.

Hinter ihm und um ihn drängen die Schafe und schauen glotzenden Blickes hinauf zum Bilde des Gemarterten.

Die glasigen, dummen Augen leben nicht auf, wie vorhin bei den grünen Halmen. Und doch war der, der da hängt, ein guter Hirte und kein Mietling.

Der Phylax steht, solange sein Herr steht. Er kennt seine Pflicht und damit fertig.

Johann Kusterer sieht mit den wässerigen Augen am katholischen Herrgottle hinauf. Ein wenig scheu, ein wenig fremd, ein wenig mißtrauisch.

Auch er nimmt sein grünliches Hütlein ab. Schaden wirds nichts. Der Schäfer murmelt etwas. Jesus Christus kommt drin vor. Da wirft der Johann hin: „Stasele, wirst fromm auf deine alte Täg?" Er will dem Schäfer nicht gern etwas schuldig bleiben.

„Halt doch dei Maul," sagt ärgerlich im Weiterschreiten der Schäfer, „was wurr i denn fromm werde."

* Dort drüben. ** Leibweh.

Am Galgenwasen vorüber gehts der Öde zu, wo des Staseles Karren steht.

Der Abend sinkt, als der Johann heimwärts geht.

Der Wind ist still geworden, und die kleinen dunklen Bienen summen nicht mehr im Thymian.

Nur ein einsamer Rabe streicht vom Wald herüber dem Schäferkarren zu.

* * *

„Wo send'r denn de ganze Nochmittag g'steckt, Ahne?" fragt die Anne-M'rei, als sie dem Alten die Abendmilch hinstellt. „Halt a wen'g außeg'laufe," sagt er so obenhin.

Aber gegen den Herbst hin kommt es doch heraus, daß der Ahne den ganzen Sommer über fast jeden schönen Tag beim Schäfer steckte.

Beim Stasele, bei dem katholischen Himmelsakkermenter.

„Er hot halt kei' Arbet, no kommt 'r uf so Dengs," sagt Michel Kusterer, der Sohn.

„Wer mit den Weisen umgehet, der wird weise; wer aber der Narren Geselle ist, der wird Unglück haben. Sprüche Salomonis im dreizehnten," sagt Gottlieb, des alt Schulzen Sohn, der mit dem lieben Gott so gut steht, und: „Sirach im dreiunddreißigsten: Müßiggang lehrt viel Böses."

Der Johann lacht dazu und denkt: „Wenn d' Leut wisse tätet — — —" Er ist jetzt über vieles im reinen.

Und Sachen sind darunter, die der Pfarrer auch nicht besser wissen kann. Und gar erst der Schulmeister. —

Dem ist der Johann überhaupt hinter die Schliche gekommen. Der hält Reden über Thomasmehl und Kainit, und mittlerweile schickt er seine vier Buben hinaus, daß sie mit einem Blecheimer hinterhergehen, wenn der Stasele austreibt.

Lassen etwa die Schafe Kainit und Thomasmehl fallen? Aber so sind die Herren! Die Weisheit haben sie mit Löffeln gefressen, und das Beste holen sie dann doch beim Stasele.

Clemens Brentano.*

Von Alexander von Bernus.

„Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität." Schiller.

Als Clemens Brentano in den letzten Dreißigern stand, war er innerlich an einem Punkte angelangt, wo es sich entscheiden mußte, ob er zu einer heiligen Größe anwachsen sollte oder zerbrechen. Er zerbrach und ging zur Beichte. Das war im Jahre 1817. Was er seitdem bis zu seinem Tode schrieb — er starb 1842 — ist mit geringen Ausnahmen künstlerisch wertlos. Es ist durchaus ein Mißverstehen seines Charakters, wenn seine „Bekehrung" vielfach als eine Reaktion, als ein Umschlagen von einem Extrem ins andre dargestellt wird. Das war keineswegs der Fall, sondern die Spuren beider Richtungen, welttrunkener Ich-Erfüllung und katholisch frommen Glaubens, die sich seltsam ineinander wirren, sind schon in seinen frühesten Dichtungen zu finden. So kam es, daß er in gleicher Stunde das Hohelied des Lebens sang und phantastische Gebete lallte. Beides ist wahr, beides sprach seine Seele. Er schuf intuitiv. Und da er solchen Zwiespalt in sich trug und ihm unbewußt gehorchte, gewann bald diese, bald jene Stimmung über ihn Gewalt, drängte zur Äußerung und wurde aus seiner tiefsten Individualität heraus zum Gedicht. Denn nicht er besaß die Poesie, sondern die Poesie beherrschte ihn. So wurde er der Schöpfer volkstümlicher Mythen — der Lurlei-Sage — so entstanden die unergründlichen Klänge, so gebaren sich die visionären Bilder und Gesichte, bei denen wir erschauern, weil sie so fernher kommen und so ewig sind. Daher rühren aber auch alle Schwächen seiner Kunst, alle Längen, Härten und Mißtöne. Das gilt im weiteren Sinne von den Romantikern überhaupt. Sie sind die Dichter an sich. Ihr Reich liegt in der Phantasie. Sie wissen sich im Tages-Leben nicht zurecht zu finden, sie fliehen Beruf und Zwang; denn sie sehen die Welt mit den Augen des Träumers und ihre Seelen sind voll Sehnsucht — und die Sehnsucht ist ohne Ziel, das ist zugleich ihr Segen und ihr Fluch. Bei Brentano, der unter ihnen die wenigst kritische und dichterisch stärkste Natur war, traten diese Erscheinungen sämtlich am ausgeprägtesten hervor. Durch Blutmischung war er zum Romantiker bestimmt. Sein Geschlecht stammt aus Italien — der Vater war in jungen Jahren aus Tremezzo am Comersee eingewandert. Die Mutter war Deutsche. Der Vater katholisch, die Mutter protestantisch. Alle Bedingungen und Gegensätze der Romantik lagen in ihm verschmolzen: die Sonnensehnsucht des Nordens, die an des Südens Glanz und Glut sich selbst verzehrt, und Sinnenfreude und katholisch-mystischer Wunderglaube getragen in die schattige Kühle deutscher Wälder. In seine Kinderträume rauschte der Rhein und weiter tief in sein Leben:

„Treib nieder und nieder
Du herrlicher Rhein!
Du kommst mir ja wieder,
Läßt nie mich allein!"

„O Vater, wie bange
War mir es nach dir,
Horch meinem Gesange,
Dein Sohn ist wieder hier!"

Auch das sprunghafte Wesen seines witzigen Geistes und geistreichen Witzes sind charakteristische Züge des Rheinländers — und die verschwimmende Sentimentalität. So suchte er in seinem Innern ewig sich und fand sich nicht vor Gegensätzen. Als Knabe, der sich auf der Erde nicht zu Hause fühlt, erträumte er sich eine Märchenwelt, „die über der Wirklichkeit wie ein Sternenhimmel über einer Froschpfütze lag", und nannte sie sein Fürstentum „Vaduz", denn zu seinem Wunderlande stimmte der fremde Klang dieses Wortes. Doch als er dann erfuhr, daß es ein Städtchen solchen Namens gäbe in der gemeinen Welt, weinte er, und die Frau Rat Goethe tröstete ihn in seinem Schmerz:

* Als Einleitung zur Pantheon-Ausgabe von Brentanos Gedichten. (S. Fischers Verlag, Berlin.) Siehe Besprechung auf Seite 136 dieses Heftes. Die Red.

„Wo dein Himmel ist dein Vaduz,
Ein Land auf Erden ist dir nichts nutz."

„Laß dich nicht irr machen, glaub du mir, dein Vaduz ist dein und liegt auf keiner Landkarte. Dein Reich ist in den Wolken und nicht von dieser Erde, und so oft es sich mit derselben berührt, wirds Tränen regnen." Und über den Dreiundzwanzigjährigen, als er nach wechselvollem Fahren und Erleben im Herbst 1801 wieder für kurze Zeit nach Jena ging, schrieb die Großmutter Sophie La Roche, die den Brentano-Kindern allen so viel bedeutet hat, an einen Freund:

„Es liegt sehr viel in Clemens Brentano. Wenn er durch den Geist eines weisen Freundes die Scheidekunst des edlen Metalles von den Schlacken gelehrt würde, so könnte viel Schönes und Gutes entstehen. — Er geht nun wieder auf einige Zeit nach Jena — und gewiß auch zu Goethe, welchem er den Aufsatz einer Komödie zum Durchsehen schickte. Ich weiß dieses nur von seinen jüngeren Schwestern, weil er wenig zu mir kommt und nichts vorliest und sagt —, möge er glücklich werden, wie ich es wünsche! Er glaubt nicht, daß ich seinen Geist ganz fasse, weil ich nach meinem Charakter das heftige und rauhe Tadeln nicht liebe und überhaupt eine alte Frau bin, welche den neuen flüggen Adlern ganz natürlich zu ihren Höhen nicht folgen kann, da ich selbst mit meiner Brille ihre Spur in den Wolken verliere. Möge Gutes genossen und gegeben werden — Amen."*

Damals war soeben der erste Teil von „Godwi" erschienen. „Ein verwilderter Roman von Maria." Das edelste und leuchtendste Metall der Romantik und alle Schlacken liegen hier beisammen. Sehnsucht und Leidenschaft und Glut ist in diesem Buche, berauschender und tiefer als in dem „Wilhelm Lovell" des mehr äußerlichen Tieck oder in der „Lucinde" des schwerblütigen Friedrich Schlegel. Eine Reihe der schönsten Gedichte sind schon dem „Godwi" eingeflochten. Lieder im sagenhaften Volkston, von denen Caroline Schlegel, die auf Brentano nicht gerade gut zu sprechen war, gestehen muß: „ . . . es sind Romanzen darin, die ordentlich aussehn, als wenn sie nicht eben gemacht worden wären, sondern sich vor langer Zeit selbst gemacht hätten, Gedichte so gut wie die besten aus der Schule . . .!" — und ewige unergründliche Klänge wie aus Träumen gesungen voll visionären Schauens. Der „Godwi" erwuchs — soweit überhaupt ein Kunstwerk seine Entstehung nicht einzig und allein sich selbst verdankt — aus der Liebe zu Sophie Mereau. 1803 erst wurde die Geliebte Brentanos Frau. Ihr Sonett auf seine von Friedrich Tieck geschaffene Büste soll ihrem Namen stets verquickt und bleibend sein:

„Welch süßes Bild erschuf der Künstler hier?
Von welchem milden Himmelstreich gezeuget?
Nennt keine Inschrift seinen Namen mir,
Da diese holde Lippe ewig schweiget?

Nach Hohem lebt im Auge die Begier,
Begeistrung auf die Stirne niedersteiget,
Um die, nur von der schönen Locken Zier
Geschmücket, noch kein Lorbeerkranz sich beuget.

Ein Dichter ist es. Seine Lippen prangen
Von Lieb umwebt, mit wunderselgem Leben,
Die Augen gab ihm sinnend die Romanze,

Und schalkhaft wohnt der Scherz auf seinen Wangen,
Den Namen wird der Ruhm ihm einstens geben,
Das Haupt ihm schmückend mit dem Lorbeerkranze."

Sie war eine Frau, talentvoll und mit reichem Herzen, allein Befriedigung und inneres Gleichgewicht hat Brentano auch bei ihr nicht gefunden. Er blieb ruhelos lebenslang im Fahren und im Rasten. Aus Marburg, wo er sich für das erste Halbjahr seiner Ehe niederließ, schrieb er an Arnim:

„Du mußt nicht glauben lieber Arnim, als sei ich unglücklich oder verändert durch meine Verbindung mit Sophie; nein, ich fühle mein Dasein durch sie verschönt, aber beflügelt sehe ich es nicht. Sie ist ein gutes Kind und eine freundliche Frau, die ich liebe, aber ich bin ohne Gehilfe, ohne Mitteilung in meinem poetischen Leben, ich möchte sagen in meinem poetischen Tod. . . . In Marburg habe ich nun nichts mehr zu tun, als Vater zu werden und dann mit Sack und Pack weiter zu ziehen. Aber wohin, Arnim, wohin? Arnim, wo wirst Du sein? Du bist es jetzt, der meine Zukunft bestimmt. . . ."

Das erwartete Kind ist nur fünf Wochen alt geworden. Brentano hat im Spätherbst Arnim in Berlin besucht — im kommenden Frühjahr sind die Freunde zu dauerndem Wohnsitz in Heidelberg vereint. Hier finden sich die Führer der jüngeren romantischen Bewegung zusammen. Creuzer war als Lehrer der Philologie und Geschichte dahin berufen worden, und Görres eröffnete von der Universität unabhängig seine freien Vorlesungen. Eichendorff war unter seinen Zuhörern. Zur Michaelismesse 1806 erschien in Heidelberg bei Mohr und Zimmer der erste Band von „Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Gesammelt von L. A. von Arnim und Clemens Brentano." Sechs Wochen später starb Sophie in der Entbindung. Das Kind kam tot zur Welt. Brentanos Schmerz war ohne Ziel und Grenzen. Es zeigte sich wie er tief innerlich an Sophie hing. Aus seinem Leben war der einzige Halt genommen. Das irre Schweifen und Suchen beginnt von neuem, mit Heidelberg als Ruhepunkt, und wieder wächst stärker in ihm der Trieb zum künstlerischen Schaffen. Es folgt die abenteuerlich geschlossene Ehe mit Auguste Busmann, der krankhaft exaltierten Nichte des Frankfurter Patriziers Bethmann, die nach drei Jahren widriger Zerwürfnisse und stets erneuter Trennung sich endgültig löst. Brentanos Nerven, an und für sich reizbar, hatten schwer gelitten, und der Riß in seiner Seele war vertieft. Doch bis sich dieser Schaden bleibend geltend machte und ertötend wirkte, schlug seine Kunst empor zu nie gewesenen Flammen. Das war um 1810. Er begann den Rheinmärchen-Zyklus, die „Romanzen vom Rosenkranz" wurden fortgeführt, blieben aber Fragment; desgleichen ein noch heute unveröffentlichtes Drama „Aloys und Imelde".* Die Gedichte „Amor" und „Der Feind"

* Dieser Brief ist unveröffentlicht und in meinem Besitz.

* Das Manuskript befindet sich im Besitz des Geheimrats Prof. Dr. Lujo Brentano.

sind daraus entnommen. In späterer und verschlechterter Fassung sind die beiden in den gesammelten Werken abgedruckt. In diese Zeit fällt wohl auch die Entstehung des Gedichtes „Treulieb Treulieb ist verloren". Ein einzig langgezogener Aufschrei des Künstlers nach dem Bilde, das er sich schuf und in sich trägt, und das er nun im Leben immer suchen muß — und als er es gefunden glaubt, da höhnt es ihn: „du Tor, das Ewig-Weibliche und das Phantom, nach dem du jagst, war nie und nirgends als in dir!" Ein erschütterndes Symbol! — Es ist nicht das schönste tiefste vollendetste Gedicht Brentanos, aber es braust am stürmischsten und größten auf aus der Brandung seiner Sehnsucht. — Dann während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Böhmen schrieb er „Die Gründung Prags", ein historisch-romantisches Drama großen Stils, das er dreimal umformte — seine ausgeführteste und reifste Dichtung. Zur Aufführung kam es nie.

1814 ist er wieder in Berlin. Die Krankheit seiner Seele war zeitüber langsam fortgeschritten, zu Anfang nur periodisch, nun ganz in sein Bewußtsein tretend und ihn marternd. Im Grunde einsam sucht er angstvoll einen Glaubenshalt. Die katholische Kirche ragt vor ihm empor. Er ringt, ob er sich an sie klammern soll. Katholisch werden war ein müder Zug der Zeit. Doch noch ist ihm der letzte Schritt unmöglich, noch hat er sich nicht selbst verloren, der Künstler in ihm überwiegt. Es entstehen seine wenigen gestalteten Gedichte religiöser Art, vor allem „Die Gottesmauer". Hier drängt sich eine künstlerisch-ästhetische Bemerkung auf: Brentano schrieb nach seinem späteren Aufgehen in der Kirche fast nur noch „geistliche Gedichte", und sie sind sämtlich wertlos. Beweist: Ein Kunstwerk frei und stark kann nur geschaffen werden, solang der Künstler menschlich unabhängig seinem Stoffe gegenüber steht und nicht beherrscht wird. Denn „alles was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität". Es gibt für ihn bloß ein ästhetisches Beherrschtsein. Brentano zeigt es klar: Mit dem Erliegen seiner menschlichen Persönlichkeit erlosch in ihm zugleich die dichterische und jede Trieb- und Formkraft. Aber noch einmal bäumte sich das Leben in ihm auf, und Licht und Rettung suchend vor katholischer Nacht, in deren Abgrund es zu stürzen drohte, schrie es nach Liebe. Und hier die Tragik: „Treulieb Treulieb ist verloren". Luise Hensel, der sein letzter Aufschrei galt — eine lutherische Pfarrerstochter von lyrisch mittelmäßiger Begabung, nicht unschön, doch scheinbar geschlechtslos, die späterhin katholisch wurde —, verwies den Hilfe-Rufer auf die Beichte. Das brach ihn, und die unerfüllte Leidenschaft wurde hysterisch religiöser Glaubenskult. In diesem Todesringen werden nur selten noch Gedichte laut. Es ist ein neues hehres Pathos, das sie trägt. Anschaulichkeit und Bildergröße sind am stärksten; allein die innerste Musik ist nicht mehr so beseelt und voll. Und doch, im „Engel in der Wüste" und dem „Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe" sind alle Töne dieser heiligen Harfe nochmals angeschlagen, einen sich zu neuen Akkorden, schwellen, schwellen — und die Saiten reißen. Ein hoher Auf- und Ausklang. Brentano starb für die Kunst im Jahre 1817.

Napoleon und die Rheinlande.

Denke ich an den großen Kaiser, so wird es in meinem Gedächtnis wieder recht sommergrün und goldig. Eine lange Lindenallee taucht blühend empor ... Ich spreche vom Hofgarten zu Düsseldorf, wo ich oft auf dem Rasen lag und andächtig zuhörte, wenn mir Monsieur le Grand von den Kriegstaten des großen Kaisers erzählte ... ich sah den Kaiser, die Fahne im Arm auf der Brücke von Lodi — ich sah den Kaiser im grauen Mantel bei Marengo ... ich sah, ich hörte die Schlacht bei Jena ... Und der Kaiser mit seinem Gefolge ritt mitten durch die Allee. Die schauernden Bäume beugten sich vorwärts, wo er vorbeikam. Die Sonnenstrahlen zitterten furchtsam neugierig durch das grüne Laub ... Und auf diesem Gesichte stand geschrieben: „Du sollst keine Götter haben außer mir".

Wie Heinrich Heine haben unzählige damalige Rheinländer über Napoleon gedacht. Es ist billig, sich über ihre vaterlandslose Gesinnung zu entrüsten. Man erweist ihnen damit einen schlechten Dienst. Sie sind vielfach auch unter und trotz der französischen Herrschaft Deutsche geblieben. Die deutsch-rheinische Kultur läßt sich nicht über Nacht oder in wenigen Jahren durch die französische verdrängen. Aber freilich, der große Kaiser hat es ihnen allen angetan. Zweimal, 1804 und 1811, ist er am Rheine gewesen und nicht nur mit dem ganzen steifen Pompe seines Zeitalters, sondern auch von aufrichtigem und temperamentvollem Enthusiasmus der Rheinländer gefeiert worden.

Was ist es, was sie an diesen volksfremden Mann fesselt? Warum können sie ihren Blick nicht wenden von diesen marmornen Zügen?

Er hat das rheinische Volk zum erstenmal wieder in größerem Umfange an das Waffenhandwerk gewöhnt. Das ist ihnen gewiß nicht leicht geworden. Sie bieten alle Mittel auf, um sich der Aushebung zu entziehen; sie desertieren in Masse. Aber vor dem Feinde selbst, einmal eingereiht in die Cadres der Großen Armee, tun sie ihre Pflicht, halten sie unerschütterlich stand, lassen sie sich dem Kaiser nicht abwendig machen durch die Leiden in Spanien und in Rußland. Einen solchen Schlachtenlenker haben sie noch nicht gesehen. Sie beugen sich vor dieser Größe. „Et nos Caesare duce" steht auf den Fahnen der großherzoglich bergischen Regimenter. Dieser Stern wird ewig leuchten. Das ist ihr felsenfestes Vertrauen. Die Franzosen können deshalb ohne Mühe noch wochenlang nach der Leipziger Schlacht ihre erlogenen Kriegsberichte im Lande verbreiten. Noch am 2. November 1813 spricht das in Aachen erscheinende offizielle Journal de la Roër von militärischen Erfolgen. Man glaubt am Rheine an sie, weil man trotz Aspern, Preußisch-Eylau und den Niederlagen der Freiheitskriege den Kaiser für unbesiegbar hält. Und als die Preußen schon lange im Lande herrschen, haben die kaiserlichen

KUNSTDRUCKEREI M. SEEGER, STUTTGART.

CARLOS GRETHE

Veteranen die Erinnerung an eine stolze Vergangenheit treulich gepflegt.

Aber die rheinische Begeisterung für Napoleon den Kriegshelden erscheint doch bescheiden, wenn man sie mit der Begeisterung für Napoleon den Friedefürsten vergleicht. Er hat die Kriegsfurie dem Lande dauernd fernzuhalten vermocht. Während fast alle andern deutschen Länder 1805, 1806/07, 1809, 1813 immer wieder von den feindlichen Kriegsvölkern heimgesucht werden, bleibt das Rheinland verschont, hat im Gegenteil von den Durchzügen der französischen Truppen oft nennenswerten wirtschaftlichen Vorteil. Und das vom Kriege erlöste Land hat der Kaiser mit Segnungen des Friedens in reichster Fülle überschüttet. Er ist der große, unvergleichliche Friedefürst: das wird ihm immer wieder gesagt in unzähligen Preisliedern, Empfangsgedichten, Festreden, Zeitungsartikeln, in der Schule, auf dem Theater, in der Kirche. Denn auch der Kirche hat er den Frieden wiedergegeben. Er hat vor allem im Innern die Revolution geschlossen und ihre größten Errungenschaften auch für das Rheinland gerettet. Ihm hat man es zu verdanken, daß all das Blut in Paris nicht umsonst geflossen ist.

Die Rheinländer haben ein lebhaftes Gefühl dafür, daß er schon als Erster Konsul nach den wilden Jahren des Direktoriums, die teilweise auch auf ihnen schwer gelastet haben, Ruhe und Ordnung wiederherstellt. Deshalb feiern ihn schon die rheinischen Republikaner vor allem als Friedefürsten, wie etwa Friedrich Lehne in Mainz 1799. Seine Ode spricht wohl von dem Kriegshelden auf „Lodis Leichen-Brücke“ und „vor Arkoles Wällen“. Aber dann heißt es sofort:

Schön ist zwar die Lorbeer-Krone,
Die dein junges Haupt umweht,
Aber schöner, die zum Lohne
Dir die Menschheit zugesteht;
Schöner sind die Palmenzweige,
Die sie um das Schwert dir wand,
Da an des Jahrhunderts Neige
Sie durch dich den Frieden fand.

Oder später der Kölner Maire an den Präfekten in Aachen, als 1803 Napoleons Besuch bevorsteht: Darf sich unsere Stadt schmeicheln, den philosophischen Helden, den Friedebringer, den Glückspender in ihren Mauern zu sehen? Oder 1806 in einer Rede vor dem Munizipalrat: Napoleon hat nur gesiegt, um der Welt den Frieden zu geben. Die Kriege werden — der Krieg mit Preußen folgt wenige Monate später! — immer unmöglicher werden. Denn Napoleons Größe liegt vielmehr in den Werken des Friedens. Deshalb vergleicht man ihn auch so gerne mit Karl dem Großen. Alle alten Aachener Erinnerungen werden dafür aufgeboten. Die Kirche tritt hinzu, sie selbst die Friedenspalme in der Hand. Alle die sonst so vagen und zerstreuten politischen Stimmungen im Rheinlande finden sich hier um diese leuchtende Persönlichkeit zusammen und ringen sich zur Klarheit durch, weil sie einig sind in Bewunderung für den napoleonischen Friedensstaat. Es setzt sich das Urteil in der öffentlichen Meinung am Rheine fest, daß der Kaiser kein größeres Ideal kenne, als den Frieden. Immer, wenn er gegen mißgünstige Feinde jenseits des Rheines in den Kampf zieht, tut er es nur gezwungen. Er will nichts für sich erreichen, sondern nur mit dem Kriege Krieg führen, wie in einer Adresse der bergischen Stände von 1806 zu lesen ist. Das ist in der Tat die populäre Vorstellung am Rheine. Wenn die rheinischen Beamten von dem Kaiser sprechen: das ist ihr Thema. Hier, wissen sie, sind sie Organe der Volksstimmung und dürfen deshalb Phrase an Phrase reihen. Wie es ja auch im übrigen Deutschland damals geschieht, so daß Görres recht hat, wenn er Napoleon später die Worte in den Mund legt: „Als ich sie mit Peitschen schlug und ihr Land zum Tummelplatz des ewigen Kriegs gemacht, haben ihre Dichter als den Friedensstifter mich gepriesen.“

Phrasen aber sind das nur für die äußere, nicht für die innere Politik. Im Innern begegnen wir am Rheine überall den tiefen und noch heute sichtbaren Spuren der friedespendenden Herrschaft. Napoleon ist einer der verständnisvollsten Förderer des materiellen Wohles, die jemals am Rheine geherrscht haben. Er ist der große Straßenerbauer. So preist ihn noch heute die dankbare Provinz. Er ist ein Gesetzgeber des Friedens. Es gibt zu denken, daß gerade die Juristen in der ersten Reihe der Napoleonsbewunderer erscheinen. „Ihre Gesetze sind mächtiger als ihre Waffen,“ so tönt es ihm in Düsseldorf 1811 entgegen, und so wird er selbst in Reden von Präsidenten der neuen Geschworenengerichte gefeiert. Der Code wird höher bewertet, als manch einer seiner Siege. Mit Genugtuung stellt man sofort nach der Einführung fest, daß seine Klarheit die Schatten des alten deutschen Rechtes vor sich her treibe.

Nicht nur als Kriegsheld und Friedefürst, guerrier und pacificateur — man liebt diese Zusammenstellung — wird der Kaiser am Rheine verehrt, nicht nur als Befreier des Handels von den Binnenzöllen, der Gewerbeverfassung, der Protestanten, der Juden, sondern auch ganz allgemein als Befreier des Bürgertums. Das Empire ist demokratisch, wenigstens in der Richtung, daß der Aufstieg aus den Niederungen der Gesellschaft in die höheren Schichten Keinem verwehrt ist. Es wird nicht nach der Geburt und der Konfession gefragt, sondern nach der Tüchtigkeit. So selbstherrlich der Kaiser sonst auftritt, er hat den selbständig aufstrebenden Kräften keine Hindernisse in den Weg gelegt; überall am Rheine: in der Armee, in der Kirche, in der Verwaltung, in der Justiz begegnen wir den neuen Männern.

Als kostbare politische Frucht dieser durch Napoleon vor allem bewirkten Befreiung des rheinischen Bürgertums erscheint der Gedanke des allgemeinen Staatsbürgertums, der sich damals zuerst in der rheinischen Geschichte durchgesetzt hat. Nicht ständisch abgesperrte Untertanen sind die Rheinländer unter Napoleon mehr, sondern eine grundsätzlich unterschiedslose, gleichbehandelte, gleichberechtigte, vor Gesetz und Abgabe gleichgestellte, aber auch gleichverpflichtete Masse von Citoyens. Das Wort Citoyen hat seinen republikanischen Charakter natürlich längst eingebüßt. Aber es ist damit nicht inhaltlos geworden, sondern es besagt, daß es keine Privilegien mehr im Staate gibt, keine Zwischeninstanzen mit außerstaatlichen Befugnissen zwischen dem Staate und dem Individuum. Dieser Gedanke des allgemeinen Staatsbürgertums ist auch unter preußischer Herrschaft als unverlierbare Erbschaft der französischen Zeit bezeichnet

und gegen alle Anläufe der preußischen Reaktion mit größter Reizbarkeit und zäher Widersetzlichkeit verteidigt worden. Er ist zu einem dauernden Bestandteile der politischen Ideale des rheinischen Bürgertums geworden. Heute gilt er uns als selbstverständlich. Aber damals ist er es nicht, sondern eine Errungenschaft. Und auch ihr Spender ist Napoleon. Er lebt weiter in der dankbaren Erinnerung des rheinischen Volkes.

Warum sich über den rheinischen Napoleonkult entrüsten, wo das Rheinland dem Kaiser so viel zu verdanken hat? Die Tatsache dieses Kultus ist ein nur bescheidener Ausdruck ganz natürlichen Dankgefühls.

Aber die Form dieses Kultus geht freilich oft über das sachlich berechtigte Maß unendlich weit hinaus. Es ist unmöglich, hier Vers an Vers und Phrase an Phrase zu reihen, alle die Metaphern und ausgeführten Gleichnisse zu erwähnen, die von den Priestern dieses Kultus gewählt werden. Die antike Mythologie, die deutsche und die rheinische Geschichte verbinden sich dabei. Am überschwenglichsten fast lautet die Sprache von Geistlichen beider Konfessionen. Napoleon hat den Katholiken das Konkordat, d. h. Schutz vor der kirchenfeindlichen Republik, und den Protestanten die Organischen Artikel, d. h. Befreiung und Organisation ihres Kultus, und zwar zum erstenmal für das ganze Gebiet der heutigen Rheinprovinz, geschenkt. In beiden Lagern wird ihm nun immer von neuem der duftende Weihrauch geopfert. Als in Köln 1801 die Jesuitenkirche wieder eröffnet wird, da kann man von der Kanzel die Worte vernehmen: ... „Was tat der Herr? Er erweckte einen Helden, einen der größten Geister des Jahrhunderts, vielleicht in seiner Art den einzigen; diesen rief er aus Ägypten, mitten aus der Rennbahn seiner kriegerischen Unternehmungen in seine Vaterwelt." — Noch größer fast die Begeisterung der Protestanten. Es wird ihnen schwer, sich in die neue Freiheit zu finden. Sie gleichen den Wiedergenesenden, die wohl den freien Gebrauch der Glieder erlangt haben, es aber noch nicht wagen, sie wieder anzusetzen. Um so lauter der Preis Napoleons. Er hat zu seinen vielen Ruhmestaten die größte hinzugefügt: daß er die Sehnsucht der Väter, der gedrückten Gemeinden unter dem Kreuz, erfüllt hat. Er ist die Liebe und das Vergnügen des Menschengeschlechts, sagt ein rechtgläubiger evangelisch-lutherischer Pfarrer in Montjoie 1802.

Der von Napoleon eingesetzte neue Aachener Bischof Berdolet hat später den ganzen Apparat biblischer Reminiszenzen benutzt, um die Gestalt des Kaisers förmlich mit einem religiösen Schimmer zu umgeben. Die Rückkehr Napoleons aus dem Oriente wird mit der providentiellen Führung der Waisen aus dem Morgenlande verglichen. Die Kriegsfahrten des Kaisers werden mit den Worten der Bibel beschrieben. Indem die Feier von Kaisers Geburtstag und von Mariä Himmelfahrt auf denselben Tag, den 15. August, gelegt werden, erhält Napoleon — und das ist der letzte Schritt — eine heilsgeschichtliche Bedeutung. Die Interzession Napoleons und der Mutter Gottes werden fast gleichwertig nebeneinandergestellt. Der napoleonische Katechismus wird in den rheinischen Schulen eingeführt, am ersten Sonntage im Dezember das Fest des hl. Napoleon gefeiert.

Dies schlimme Rankenwerk vom Rahmen des Bildes dürfen wir abschneiden. Aber das Bild selbst, wie es am Rheine weiterlebt, ist unzerstörbar. 1812 hat der großherzoglich bergische Staatsrat um ein Bild des Kaisers gebeten. Wenn wir uns schwach fühlen, sagen sie, werden wir unsere Augen zu Euer Majestät erheben, und diese Züge werden uns inspirieren, uns das Wissen und die Weisheit geben, die uns fehlt. — Wir sind nicht mehr so überschwenglich. Wir lassen uns auch vom Standpunkte der rheinischen Geschichte aus nicht dauernd von seiner Gestalt blenden. Auch unter seiner Herrschaft vielmehr haben tiefe Schatten über dem Lande gelagert.

Aber — und mehr wollen diese Zeilen nicht sagen — das Rheinland hat ein besonderes Verhältnis zu ihm. Unser Patriotismus und unser Heimatsgefühl leiden nicht, sie werden im Gegenteil gekräftigt und geläutert, wenn wir uns in Dankbarkeit seiner erinnern.

Justus Hashagen.

Gustav von Mevissen.*

Unter den Meisterwerken deutscher Biographien nimmt das Buch Josef Hansens über Mevissen unbestritten einen hohen Rang ein. Es umfaßt ein Jahrhundert deutschen Lebens und deutscher Entwicklung, das Jahrhundert, in dem die Namen Goethe und Bismarck wirksam wurden im deutschen Volke, das Jahrhundert, das für Deutschland anhub mit dem Gegensatze Napoleon und Stein, in dem der Kampf Friedrichs des Großen um Preußens Stellung in Deutschland weit ernster, kühner und erfolgreicher durchgekämpft werden sollte, als selbst der große Hohenzoller es sich hatte träumen lassen. Aber dieses Jahrhundert umfaßt noch viel mehr: jene bürgerlichen Elemente, die großen Namen, die da zum Anfang des Jahrhunderts auf den Gebieten der Kunst, der Literatur und Wissenschaft dem deutschen Leben seinen bis heute höchsten Glanz verliehen, bedeuten etwas. Das Bürgertum dringt in die Geschichte und Weltgestaltung hinein; die menschliche Kultur stellt ihre Forderungen, und ihnen zu genügen, zeigen sich die bisherigen herrschenden Stände in Deutschland, Aristokratie und Geistlichkeit, allein nicht mehr gewachsen. Neue, unverbrauchte Kräfte müssen mobil gemacht werden, und wie die französische Revolution den tiers état zum Wirken rief, so entfesselte der politische Aufschwung Frankreichs, der wirtschaftliche Aufschwung Englands notwendig die Kräfte derjenigen Völker, die in dem Ringkampf um die Zukunft sich behaupten wollten und mußten.

In Deutschland sind die Geister vorbereitet durch das Wirken jener Kulturheroen. Und als die Franzosen den deutschen Boden verließen, fielen die Rheinlande und Westfalen Preußen zu. Hier im westlichen Neupreußen aber waren die ständischen Schranken gefallen, hier blieb

* Ein rheinisches Lebensbild von Josef Hansen. Berlin. Georg Reimer, Verlag.

und behauptete sich das französische Recht, hier hatte man sich eingelebt in eine fast autonome Wirtschaftspolitik. Mit den ständischen Schranken waren die zünftischen gefallen, und dem Manne, der offenen Geistes und frischen Mutes war, war die Bahn geöffnet zum Werden und Wirken.

In der Napoleonischen Zeit war der Sinn des Bürgertums auf die wirtschaftlichen Möglichkeiten hingelenkt worden; man hatte sich daran gewöhnt, Pläne zu machen, große Pläne; die Durchbrechung der politischen Landesgrenzen hatte die Welt ganz anders wieder einmal als ein großes Wirtschaftsgebiet erkennen und auffassen gelehrt, und so drängten sich Gedanken lebendig in den Vordergrund, an die man bisher nur wie etwa an Märchenträume gedacht hatte.

Längst war der rheinische Handel von seiner alten Höhe gesunken. Köln war zum holländischen Vermittler geworden, und keine Möglichkeit zeigte sich in der alten Zeit, aus dieser holländischen Knechtschaft herauszukommen. Da kam der Weltumwälzer an den Rhein, und eine der ersten Bitten, die man ihm vortrug, war, Köln mit Antwerpen durch einen Kanal zu verbinden. Durch die Konkurrenz Antwerpens wollte man in Köln die Alleinherrschaft der holländischen Seehäfen brechen. Napoleon sagte zu und ließ die Sache angreifen. Über sieben Millionen wurden in den Kanalbau gesteckt. Da annektierte der Kaiser Holland und gab auch hier das Gesetz. Der Kanalbau schien ihm überflüssig, das Werk blieb liegen, und als der Kaiser seine Herrschaft verlor, richteten die Holländer ihre Herrschaft wieder auf und sperrten den Rhein. Preußen sollte nun Holland entgegentreten, meinte man am Rhein. Aber Preußen — das war wieder ganz „agrarisch" geworden, die Junker und Bureaukraten regierten Preußen. Was verstanden sie von moderner Wirtschaftspolitik?

Andere aber verstanden etwas davon. Die unter dem Druck des französischen Schutzzollsystems hervorgerufene massenhafte Einwanderung rechtsrheinischer Industriellen auf französisches Gebiet hatte mit dem Abzug der Franzosen natürlich aufgehört. Die linksrheinische junge Industrie geriet ins Stocken. Aber jene Einwanderung hatte doch eine nachhaltige Wirkung: die vorteilhafte Lage Kölns zu allem Handel und Verkehr war Vielen wieder sichtbar geworden. Dazu blieb in Köln ein wirtschaftliches Leben erhalten. Es regte sich etwas. Und nun zog die große Stadt die wirtschaftlichen und politischen Intelligenzen der Umgegend an. Wie schon bisher die eingewanderten Elemente die beweglichsten gewesen waren und durch ihr Vorgehen und Beispiel neues Leben in die alte Kölner „Gemütlichkeit", die zum Teil schon sehr ungemütlich geworden war, hineinkam, so erst recht jetzt, als sich seit den zwanziger Jahren eine große Firma nach der andern in Köln niederließ.

Was diese Leute besaßen, war ein Doppeltes: Unvoreingenommenheit des Blicks, so daß sich ihnen die wirtschaftlichen Möglichkeiten schnell offenbarten, und die Kenntnis der Bedürfnisse ihrer früheren Heimat. So verband sich in ihnen ganz natürlich das Interesse irgend eines Stückes der näheren oder ferneren Umgebung Kölns mit dem Bedürfnisse der Stadt selbst; das heißt: Stadt und Land wuchsen ideell zusammen, die Stadt erhielt für ihr Leben wieder einen großen ländlichen Horizont. Und noch ein Drittes besaßen sie meist: die Unverdrossenheit des Handelns. Schnell ermüdet und erlahmt in rein städtischer Atmosphäre die Lust der „Praxis", während es auf dem Lande bis heute noch heißt: Hilf dir selber, wenn du schnell und gründlich geholfen haben willst. Der Blick bleibt rege für das Mannigfaltige und das zuerst Notwendige, und das Sich-auf-andere-verlassen wird nicht großgezüchtet, wie in der Atmosphäre der Stadt, wo die Arbeitsteilung bis ins kleinste durchgeführt und notwendig wurde, und wo infolgedessen auch das Sich-selber-helfen-können bald eine unüberwindliche Grenze findet.

Sie waren vorbereitet, die Männer, die da nach Köln kamen und in der großen Stadt ihre neue Heimat gewannen. Sie kannten die Bedürfnisse des Landes, sie erkannten die Möglichkeiten der Stadt; aber sie waren auch noch in ganz anderer Weise vorbereitet. An den langen Winterabenden und nicht gestört durch vielfältig gesellschaftlichen Verkehr hatte jenes starke Geschlecht die geistigen Bedürfnisse zu stillen versucht, indem es sich durch Lesen und ernsten Verkehr mit den vornehmsten Geistern der Zeit die Errungenschaften der Literatur und Wissenschaft zu eigen zu machen suchte, so eine wirklich menschlich schöne Bildung in sich aufnahm und mit den Problemen vertraut wurde, die damals die besten Geister unseres Volkes beschäftigten. Was da bürgerliche Arbeit geschaffen auf allen Gebieten der Kunst, der Wissenschaft, der Literatur, der Technik, der Gesellschaftskunde und Volkswirtschaft, floß hier zusammen zu einem mächtigen und mächtig befruchtenden Strom, und so kam bei den Begabtesten und Bevorzugtesten ein Ganzleben zustande, das an klassischer Harmonie zwischen Idee und Tat geradezu als Beispiel hingestellt werden kann.

Die Kölner Stadtbibliothek z. B. enthält die Privatbibliothek eines ehemaligen Juristen, späteren Generalagenten, Abgeordneten und Oberbürgermeisters, des „roten Becker". So individuell diese Bibliothek erscheint, so viel Schätze allgemeinen Wertes enthält sie. Die gleiche Stadtbibliothek enthält aber auch die Privatbibliothek Gustavs von Mevissen, und sie noch in viel höherem Grade erregt die Bewunderung des allseitigen und hohen Interesses, das dieser eine Mann an dem Leben seiner Zeit genommen hat. Und diesen Mann zeichnet uns Hansen. Wundert es uns noch, wenn wir in ihm, der zu den größten Kaufleuten und Finanziers des 19. Jahrhunderts zählt, einen Menschen kennen lernen, der im eigentlichen Sinne ein Schüler Goethes genannt werden kann, der mit Goethe, Heine, Börne, mit Hegel und Saint-Simon, mit Shakespeare und den Historikern so vertraut war, wie es ein Literat von Beruf nicht besser sein kann? Kant, Herbart, Fichte, die soziale Ethik, Rechtsphilosophie und Geschichtsphilosophie haben seinen Geist geweitet. Und als er entschlossen und energisch ins handelnde Leben, in die Politik und Nationalwirtschaft hinaustrat, hatte er seine Lehrjahre hinter sich; er wußte, was er wollte. Gewiß, von tausend Dingen, die er wollte, gelangen ihm auch nur höchstens hundert, aber es waren Dinge, die große und bedeutende Werte

repräsentierten. Jene Verbindung mit Antwerpen — kein Wasserweg sollte sie bringen, sondern die Eisenbahn; der Ausbau dieser ersten Strecke fiel der Rheinischen Eisenbahngesellschaft zu, deren Präsident er geworden war.

Und neben dieser einen materiellen Schöpfung die vielen anderen, die Aktiengesellschaften und Banken und Bergwerksunternehmungen, deren leitender Geist Mevissen wurde! Aber selbst in seinem Hauptwerke scheiterte auch er. In jener sturmbewegten Zeit gelang es ihm nicht, seine kaufmännischen Kollegen zu dem tüchtigen nationalen und sozialen Empfinden zu erziehen, das aus seiner Lehrzeit der festeste Besitz seiner Persönlichkeit geworden war. Wie ihm anarchisches Wesen überall im Innersten widerstrebte, so auch der anarchische Zug, dem das deutsche Wirtschaftsleben folgte, als der fatale Spruch vom „wohlberechtigten Egoismus" alle Tollheiten und Kühnheiten einer ungebändigten und durch keine Rücksicht gebundenen Selbstsucht und banalen Erwerbsgier zu rechtfertigen kam. Daß da mit moralischen Floskeln nichts zu machen und zu bessern war, wußte er wohl, denn er hatte die Natur einer extremen Entwicklung tief durchschaut. Schrieb er doch einem Freunde, der das Heil in friedlicher Versöhnung der politischen Extreme erblickte, zunächst tue eine energische, wenn auch einseitige Fortschrittsentwicklung auf seiten des Bürgertums not, da alles andere höchstens zum Philistertum führe. „Da aber hört aller Bezug zu Geist und Natur auf. Die Leute stehen fest wie eingerammte Pfähle und gleichen ganz beteerten Ochsenhörnern. Jede Natur ist extrem, und das wahre Gesetz des werdenden Extrems ist, sich zu vollenden. Nur ein vollendetes Extrem kann ohne Gefahr für seinen eigenen Gehalt die Nebenbahn in sich aufnehmen und sie sich assimilieren.... Jedes Extrem an sich steht höher, ist achtungswerter in den Augen des Geistes, als jene wahrhaften Träger der Stetigkeit und Behäbigkeit, der an sich noch unversöhnten und rein äußerlich sich versöhnenden Elemente. Diese Versöhnung zeugt das ewig blutleere Heer der Philister. Die schönste und höchste Versöhnung ist aber eine ganz andere." Welche? Auch das wußte er und kann mans in dem prächtigen Buche Hansens finden. Hier gilts mir ein Anderes.

Was diese Biographie in so hervorragender Weise zu einer fesselnden und unser Inneres bereichernden Lektüre, was dieses Leben des großen Kaufmannes zu einem ganz einzigartigen macht, liegt in jener Linie, die oben angedeutet wurde. Er war kein reich gewordener Mann, der sich nun auch Bildung aneignen will, weil es einmal so gefordert wird, sondern er war ein Mensch vornehmster Kultur, der mit diesem inneren Werte alles adelte, was er ergriff, auch das alltägliche Geschäftsleben. Die Geschäfte waren ihm eben kein Sport oder ein bloßes Mittel, Geld zu verdienen, sondern sie enthielten für ihn und seine nie rastende Arbeitsfreude heilige Pflichten, hinter denen manche Eigenwünsche einfach zurückstehen mußten. „Treten jetzt auch zuweilen Geschäfte mehr als billig störend in den Weg, so fühle ich doch in der Brust noch den Atem des freien, geistigen Menschen, der früher oder später, durch die Fesseln der einengenden Verhältnisse ungehemmt, seinen Flug wieder aufnimmt und lichteren Zielen als Bankoperationen zusteuert. — Die Masse des Zufälligen, des halb Bestimmten schwillt an und tritt oft hemmend der freien Selbstbestimmung entgegen. Schaffen und Wirken für große, allgemeine Interessen und poetische Auffassung des Lebens und Strebens durchbrechen jedoch stets die hemmenden Schranken und geben dem Geiste seine Freiheit und Spannung wieder." Die Muße, die ihm einmal winkte, war für ihn keine Schreckenszeit, in der er dastehen und nicht wissen würde, was mit sich anfangen, sondern im Gegenteil winkte ihm diese geschäftsfreie Zeit entgegen als die Epoche seines Lebens, da er zu seinem größten Reichtum, zu sich selbst und der freien Betätigung seines Geistes erst gelangen werde. Über alle Außerlichkeiten hinüber, die er für notwenig hielt und denen er seine Aufmerksamkeit und Arbeitskraft in höchster Pflichttreue widmete, besaß dieser Mann an sich selbst etwas, das Bewußtsein einer wahren Menschenbildung, einer mit allen Hilfskräften des Geistes und des Gemüts gepflegten „Kultur", um dieses heute so vielfach mißbrauchte Wort in seiner eigentlichen Bedeutung einmal zu verwenden. Mehr und mehr ergreift ihn die Sehnsucht, seine Kräfte ganz dem geistigen Leben und Schaffen widmen zu können. „Schaffen und Wirken für große, allgemeine Interessen", so hatte er den Beruf des Kaufmannes erfaßt. Und war auch das Echo schwach, das er damit gerade in der Kaufmannswelt seiner Zeit fand, er ließ von seiner Anschauung nicht und „verfolgte Jahrzehnte hindurch die Erhebung der kaufmännischen Assoziation über das Niveau der bloßen Erwerbsgesellschaft zu einem Organ planvoller Mitarbeit an den öffentlichen Interessen als leitenden Gedanken".

Von Goethe kam er her, aus jener ersten so frisch und tief bewegten Zeit deutschen Geisteslebens. Hier hatte er den schöpferischen Gedanken empfangen, daß alle und jede menschliche Tätigkeit ihren höchsten Wert erst von dem Geiste bezieht, in dem sie ausgeübt wird. Und so ist es kein Wunder, wenn er dem Dienste des Geistes und der geistigen Lebensbefruchtung alles unterstellt sehen will. „Die materielle Tätigkeit erlangt nur dadurch ihre Weihe und wahre Berechtigung, daß sie dem geistigen Leben den Weg bahnt und ihre Mittel zu seinem Dienste verwendet." Welche Weihe er mit dieser Anschauung und mit einem von solchen Grundsätzen getragenen Handeln seinem eigenen Leben gab, hat uns Hansen in ganz hervorragender Weise geschildert, so daß ich ruhig sage: die Tätigkeit Mevissens in der Zeit um 1848 herum mag interessant und spannend in höchstem Grade sein, der Schwerpunkt dieses ganzen Lebens und Wirkens tritt in den letzten Kapiteln des Hansenschen Buches doch ungleich größer und bedeutender hervor. Gewiß ist es ungemein packend, zu sehen, wie diesen Mann des harmonischen Gleichgewichts in der Notzeit des Preußischen Staates plötzlich mit elementarer Wucht der Trieb überfällt, die Bahn der großen Reformatoren zu beschreiten, zum Pamphletisten zu werden wie Wiclif, wie Luther, wie er dann über dem Schreiben ganz und gar in die längst gewohnte und geliebte Art zurückfällt, möglichst klar, möglichst

gerecht, möglichst objektiv zu sein, und wie er mitten im Satze abbricht, als habe er erkannt oder instinktiv gefühlt, daß diese Art der Darstellung und Aussprache nicht mehr das ist, was er selbst zu Anfang wollte, daß sie mithin auch in der bewegten Zeit nicht wirken kann und wirken wird, wie es sein Wunsch und seine Sehnsucht war. Aber köstlicher und erhebender ist doch das Erkennen und Selbsterkennen, das er sich aus all diesem Ringen, diesen Kämpfen und Mühen eroberte: „Willst du ursprünglich, jugendlich kräftig und rein bleiben, so schließe nur Edlen dich an, die dich verstehen und die mit dir das Göttliche empfinden. Richte im Innern eine eherne Mauer auf zwischen dir und den Elementen, die dich nicht verstehen, die mit dir nicht gleiche Bahn wandeln — wenn du nicht den Mut in dir fühlst, als Prophet und Erlöser dich ihrer Vergeistigung ganz zu widmen, auf die Gefahr hin, von ihnen gelästert und gekreuzigt zu werden. Diesen Mut sich einzuhauchen, in der Erfüllung dieses erhabenen Berufs inneren Frieden und innere Seligkeit zu finden, wird zu allen Zeiten Sache weniger, bevorrechtigter Naturen sein. Wer nicht so hoch hinaufreicht, der meide die feindlichen Elemente und schließe nur verwandten das Innere auf."

Nicht die starke Selbsterkenntnis, nicht die resolute Selbstbeschränkung dieser nach möglichster Tüchtigkeit strebenden Natur ist es, was da allein so kräftigend wirkt, sondern mehr noch die unerschütterliche Verehrung des geistigen und geistig gesteigerten Lebens, dieser nie verzagende Glaube an den dereinstigen Sieg der Vernunft, an die Herrschaft des Geistes ist es, was da so erhebend und vertrauenerweckend sich dem Leser mitteilt und die beschränkte Gegenwart mit dem rastlosen Emporstreben des Menschen in der Vergangenheit, mit allen Aussichten und Hoffnungen der Zukunft verbindet.

Wenn man solchen Erkenntnissen bei Menschen begegnet, die fern dem praktischen Leben einzig der Pflege der ideellen Güter der Menschheit ihre Kräfte widmen, so bleibt im letzten Grunde die bange Zweifelsfrage offen: Ja, würde der Mann auch noch so reden, wenn er die Wirklichkeit durch und durch kennte? Hier aber spricht ein Mann zu uns, dem „der Geist der Wirklichkeit" gar oftmals „mit Teufelsfaust in die Ideale hineingegriffen" hatte. Und dennoch spricht er so, dennoch blieb ihm „die Begeisterung für die Ideale der Jugend lebendig", wohl ein beredtes Zeugnis für den hohen Lebenswert jener geistigen Durchbildung, nach der er in der Zeit seines eigenen Werdens mit solcher Energie gestrebt hatte. Daß es gerade die Zeit der Reife und des Alters bei Mevissen ist, in der sich sein innerster Wille und seine Sehnsucht in so unverkümmerter Weise aussprechen, das gibt seinen Erkenntnissen einen so hohen Grad wirklicher Verläßlichkeit und Lebensbrauchbarkeit, und gerade darum schätze ich es so hoch, daß sein Biograph die Entwicklung des Menschen in so meisterhafter Weise herausgehoben und dargestellt hat, daß er in dieser menschlichen Entwicklung den Angelpunkt dieses ganzen Lebens erkannte, von dem aus alles andere Werden und Handeln und Schaffen erst seinen wahren Wert empfing. „Die reich beanlagten, dem Erwerbsleben dienenden Persönlichkeiten müssen stets und unverwandt den Blick auf die gesamte Entwicklung unseres Staates und Volkes und auf die idealen Ziele der Menschheit gerichtet halten, wenn sie nicht in enger Beschränktheit auf die materiellen Interessen versumpfen und verkümmern sollen. Die materiellen Schöpfungen und ihre Träger empfangen ihre wahre Weihe erst dadurch, daß sie sich in freier Unterordnung als dienende Glieder, als die Unterlagen der höheren geistigen Ordnungen im Leben des Staates und des Volkes wissen und erkennen."

So sprach dieser Mann in einer Zeit, da umgekehrt die reichen Leute das Leben und die Arbeit aller andern nur nach dem Grade des Genusses bewerten zu wollen schienen, der ihnen selbst aus diesem Leben, aus der Mühe und Arbeit, aus den Qualen und Leiden der andern erwachsen könnte, in einer Zeit, da infolge dieser Umkehrung das geistige und künstlerische Strebertum sich in alle Gassen drängte und „liebevoll" die Marktpreise und die Art der Nachfrage beäugelte, anstatt unentwegt den Blick auf die Erfüllung der „idealen Ziele der Menschheit" gerichtet zu halten. Mevissen aber wußte es, wie alles echte Wollen und Schaffen in der Behäbigkeit des Philistertums seinen Todfeind hatte und hat, und so ertrug er die Widerstände, die ihm von dieser Seite entgegengesetzt wurden, mit der Kaltblütigkeit dessen, der ebenso weiß, wie kurzatmig die Gegenwart ist und wie kurzatmig mit ihr jenes Eintagsfliegengeschlecht, das einzig an den Tag und seinen Erfolg und seinen Genuß sein Dasein knüpft, das immer wieder mit dem Tage geboren wird und immer von neuem mit dem Tage überwunden werden muß. Er war in jenem hohen Grade ein „Moderner", daß er dem seine Arbeit und Mühe widmete, was immer modern ist und, solange Menschen leben, niemals ganz aus der Mode kommen kann: dem Menschen und Menschlichen. Und indem er in dieser Weise der Gegenwart diente, verknüpfte er die Wirkungen seines Lebens einer ferneren Zukunft. Um den „Alten", der geistig jung geblieben war, scharte sich ein ganzes Geschlecht jüngerer Kräfte, deren geistiges Wollen und Streben er befruchtete, denen er die Bahn frei machte zu fernerem Wirken;* und daß er der kaufmännischen Jugend in der Kölner Handelshochschule eine Anstalt schuf, an der ihr die Möglichkeit einer „vertieften Universalbildung" geboten werden sollte, krönte sein Lebenswerk in idealster Weise. Erkannte er doch und war tief davon durchdrungen, „daß in der Jugend der Kern des Daseins, daß in dem Werdenden das Künftige liegt, daß das Gewordene, wie gestaltet es auch sei, als ein Fertiges schon der Vergangenheit angehört."

Neue Ziele, immer neue und höhere Ziele erschlossen sich ihm trotz dem, daß gerade seine Lebenszeit und sein Lebenswerk teilgenommen hatte an dem Kampfe um die Erreichung so vieler Ziele auf wirtschaftlichem und politischem Gebiet, und gerade mit diesem nie ermüdenden Wollen legte er das schönste Zeugnis ab für die Ewigkeit und die ewige Jugendlichkeit schaffenden Geistes

* Um nur einige dieser Tüchtigen zu nennen, wie Karl Lamprecht, Eberhard Gothein, den Biographen Mevissens selbst, den Beigeordneten der Stadt Köln Walter Lauf u. a.

Nach dieser Seite, der ganz menschlichen, ist die Biographie Mevissens über alle sachliche Darstellung hinaus von wohltuender Wärme. Daß der Biograph diese Quellen fand und erschloß und mit der vollen Verläßlichkeit eines kritisch tief und ernst abwägenden Geistes für uns zum Fließen brachte, möchte ich ihm dadurch gedankt sehen, daß sein Buch zu einem echten Bürgerbuche in Deutschland würde. Denn das deutsche Bürgertum hat eine Geschichte; es hat eine solche, weiß es gleich noch wenig davon, auf die es stolz sein darf, so stolz, wie nur je ein Fürstengeschlecht stolz auf seine Geschichte oder der Adelige stolz ist auf die Geschichte seines Standes. Und wie vor hundert Jahren das Bürgertum sich anschickte, Einfluß zu gewinnen auf das Geschehen und die Weltgestaltung, so wurde heute der Wille lebendig, das Tun und Wirken des Bürgertums von der Geschichtschreibung beurteilt und gewürdigt zu sehen. Die Anfänge dazu sind in den Biographien der großen Dichter, Philosophen, Entdecker, der großen Männer der Wissenschaft und Kunst längst gemacht. Aber von Fachleuten wurde da meist über Fachleute geschrieben, so daß wir aus der eng umgrenzten Sphäre des Fachlebens selten hinausblicken. Nun wollen wir die inneren großen und allgemeinen Zusammenhänge all dieses Lebens und Wirkens erkennen, und daß sie vorhanden waren und vorhanden sind, zeigt wie kaum eine Biographie der neuen Zeit die Biographie Mevissens, des Kaufmanns und Finanziers, des Politikers und des an den besten und erhabensten Erzeugnissen des geistigen Lebens gebildeten und genährten Geistmenschen.

Mathieu Schwann.

In Mannheim

war ich dieser Tage erstaunt, den heftigen Streit um eine internationale oder nationale Kunstausstellung zur Feier des dreihundertjährigen Bestandes dieser Stadt nachträglich recht überflüssig zu finden. Das bißchen Malerei, was in der Billingschen Kunsthalle untergebracht werden kann — und sei es noch so erlesen — wird in der Riesenanlage einer Gartenbau-Ausstellung glücklicherweise zur Nebensache werden. Ich sage glücklicherweise, weil die Ermüdung an den jährlich neugefüllten Bildersälen nicht mehr zu verhehlen ist. Mannheim hat sich zum Jubiläum — wie ein reichgewordener Mann, der nun die Mittel zu dergleichen hat — eine Kunsthalle bauen lassen. Bilder im eigenen Besitz sind noch nicht allzuviel vorhanden, so wird zur Eröffnung durch die erfahrene Hand von Dill so etwas wie eine gewählte Privat-Sammlung hineingehängt werden, wobei den badischen Künstlern aus heimatlichen Gründen das Recht gegeben wird, reichlicher und unter eigener Jury beteiligt zu sein.

Das Schönste daran wird trotzdem der Bau von Billing sein, außen wie innen in der marmornen Kuppelhalle und den zart belichteten Sälen. Alle Vorzüge Messels in Ehren: hier wird seinem fein erwogenen stilarchitektonischen Museum in Darmstadt ein Bau gegenübergestellt, nicht geringer in der Würde seiner Haltung, aber überlegen als originelle Bauschöpfung. Selbstsicher und frei wie nur ein altes Bauwerk, aber Geist von unserm Geist, in den Mitteln wie in der Wirkung. Steht man heute umschauend auf dem Friedrichsplatz: so hat man die endliche Befreiung und Entwicklung der modernen Architektur zur Baukunst in drei Beispielen vor sich: in der Mitte den bekannten runden Wasserturm, noch ganz Stilarchitektur trotz seinem modernen Zweck; rechts den „Rosengarten", die Festhalle von Bruno Schmitz, in jener üppigen Dekoration, die einst in ihrer drängenden Unruhe als Erlösung aus akademischer Nüchternheit begrüßt wurde; und links endlich die Erfüllung in den ruhigen Wandflächen und der eigentümlich schlichten Kuppel der Kunsthalle: Trotz aller Wirrnisse treibt es die Baukunst unserer Zeit zu einem eigenen Stil und es könnte sein, daß dieser Billingbau als ein Frühwerk noch eine Rolle in der Kunstgeschichte spielte.

Aber auch dieses Gehäuse der Bilder ist räumlich nur ein kleines Juwel inmitten einer riesigen Ausstellungsanlage, wie sie in dieser Sachlichkeit Deutschland noch nicht erlebt hat. Ihr Erbauer ist Max Läuger der Keramiker, also kein Architekt, doch wie sich hier erweist: ein geborener Baukünstler. Alles Aufgedonnerte oder Schützenzeltartige solcher Ausstellungshallen — und es sind Riesenhallen — ist hier mit Takt vermieden, aus einfachen Putzflächen mit sicherem Geschmack ein Ensemble gebildet, darin man wehmütig und zugleich mit leiser Hoffnung erkennt: wie unsere Stadtanlagen aussehen könnten, wenn statt der sinnlosen Einzelwurstelei mit Fassaden ein überlegener Geist Plätze und Straßenzüge insgesamt bilden dürfte. Freilich sind hier die Mannheimer mit dem Friedrichsplatz von Anfang an den konsequenten Weg gegangen, und die Läugersche Anlage würde schwerlich so überzeugend wirken, wenn ihr durch Bruno Schmitz nicht ein großartiger Hintergrund gegeben wäre, indem er im Anschluß an den „Rosengarten" den weiten Platz mit sandsteinroten Barockbauten umgab. Als Tor zur eigentlichen Gartenausstellung ist darin die Straßenöffnung in der Hauptachse durch einen provisorischen Brückenbau geschlossen worden, wodurch die ganze Anlage ihre zukünftige Wirkung erkennen läßt.

Selbst der Vergnügungspark zeigt in Mannheim Bauten von guter Haltung; und da außer einigen unvermeidlichen Landschaftsgärtnereien, die aber als Gegenbeispiele wirken werden, eine Reihe von Mustergärten strenger Art (Läuger, Schulze-Naumburg, Behrens) angelegt sind, wird die Stadt Mannheim mit dieser Ausstellung ein Jubiläum feiern, wodurch sie den Anschluß an ihre vielfach führende Bedeutung im 18. Jahrhundert glücklich wiedergewinnt. W. Schäfer.

Deutsches Theater 1906.

Ein wundervoller Geistesfrühling geht durchs deutsche Land, dessen Weben und Steigen Tausende und immer neue Tausende von Gemütern mit geheimnisvoll seliger Kraft erfaßt. Es ist nicht mehr nur die Sehnsucht, aus dem nüchternen, lärmenden und wahnwitzig verwirrten Alltag umher aufzusteigen zum stillen Sonntag der Innerlichkeit, der seine Feier in der Traumschönheit der Kunst und der innigen Ahnung unirdischer Dinge findet — sondern es ist schon der Frühling selber, der lebendige, wirkende, der mit seiner Sonne und seinem Singen in den kargen Winter materialistischen Weltansehens hineinjauchzt, der schon die leuchtenden Blüten aus dem dürren Holze treibt. Für die Sonderwelt der Bühne bedeutet dieser deutsche Lenzdrang ein Streben, hinauszukommen aus der frostigen Niederung des Naturalismus — der wohl notwendig und heilsam in einer Zeit epigonenhafter, kraftlos gewordener Idealisiererei, aber eben nichts als notwendig und heilsam gewesen — zu der sonnigen Höhe freier Kunstübung. Kein Nachschaffen des Alltags mehr, kein Kleinliches, Kleines gleichbedeutend neben Großes stellendes, nur ja nichts vergessendes Nachzeichnen der gewohnten Umwelt mehr! Kunst und Leben sind zwei verschiedene Dinge. Das Theater soll uns nicht die Welt da draußen, sondern die Welt, die in dem Künstler lebt, aufbauen. Daher das ehrliche, freimachende Bekenntnis: wir, Dichter und Darsteller, spielen euch nur Theater vor, wir zeigen euch das Leben nur in eine Form gebracht, in eine Form, die zu gleichen Teilen aus der Seele des Dichters und den Gesetzen unseres Bretterbodens erwuchs. Wir wirken mit allen Mitteln dieses Bodens auf euch, mit Worten und Farben, die eben nicht die Worte und Farben eures Alltags draußen, sondern die durch die Erfordernisse unserer Bretterwelt allein bedingt sind. Und durch diese Form von allem Kleinen frei geworden, führen wir euch wieder in die Welt unserer Phantasie, zeigen euch wieder große Menschen und große Leidenschaften, bauen euch wieder eine höhere Welt über eurer Welt auf.

Nachdem bisher die Darsteller allein sich diesem neuen Kunstleben hatten hingeben können und ihren Drang in alte Werke warfen, die so zu überraschend neuem Dasein kamen — hat der letzte Winter dem deutschen Theater zum erstenmal auch von den Dichtern aus zwei Werke voll solcher Frühlingsfreude gebracht. Über sie allein lohnt es sich deshalb hier zu reden. Es sind nicht die neuen Schöpfungen unserer beiden anerkannten Dramatiker. Sudermanns „Blumenboot" hat nichts mit unserm Wollen und Drängen gemein, hier spricht nicht ein Dichter, der die selige Überfülle seines Innern gestalten, sondern ein Schriftsteller, der mit den klug und fast staunenswert beherrschten Mitteln der szenischen Wirkung ein Theaterpublikum unterhalten, spannen und — in der richtigen Dosis, wie sie für die Verdauung ratsam ist — erregen will. Gerhart Hauptmanns „Jungfern vom Bischofsberg" bedeuten so wenig für die deutsche Bühne und den Dichter selber, daß sie ebensogut hätten nicht geschrieben werden können. Niemand, außer dem Freiherrn von Münchhausen, vermag sich beim Schopfe zu fassen und über seine natürliche Erhebung hinauszuziehen. Hauptmann bleibt der Dichter des Naturalismus, der in seinen „Webern" dieser unfruchtbaren Mutter einen einzigen riesenhaft gewachsenen Sprossen abgezwungen hat. Er ist zu alt und zu verbraucht, um in dem neuen Frühling mit auf die grüne Wiese hinaus zu reiten und seinen Speer zu schwingen. Es ist auffällig, wie er, kaum daß er sich freimachen will von seinem natürlichen Boden, zurückfällt zu den Scheinidealisten, die vor ihm geschaffen und die er bekämpft hat. Die beiden Werke, von denen hier kurz zu sprechen ist, haben auch keinen Erfolg errungen, über den sich die Theaterkassierer die Hände reiben könnten. Sie sind allzuträchtig an Keimen und Verheißungen, allzuvoll von ungewohnten Klängen und Bildern und allzuleer an den lieben hergebrachten Dingen, die die Masse der Hunderttausend endlich verstehen gelernt hat und bei denen sie sich nun erst einmal eine Zeit ausruhen will. Herbert Eulenbergs „Ritter Blaubart" und Leo Greiners „Liebeskönig" zeigen gemeinsam einen Menschen, in dem die Sehnsucht nach der Liebe des Weibes über alles menschliche Maß hinausgeht. Eulenbergs Blaubart ist von der ersten Frau betrogen worden, und sein Schmerz darüber und sein Verlangen nach wahrhafter Treue sind so gewaltig, daß er nacheinander fünf Frauen tötet, die ihm alle diese ersehnte ganze und höchste Liebe nicht geben können. Er versucht sie mit dem goldenen Schlüssel, der zu einer verbotenen Kammer führt, und keine vermag die Liebe zu seinem Wort über ihre Neugier zu setzen. Man kennt dieses sinnlich reizvolle Bild von unseren Märchen her. Eulenberg hat die Gestalt des Märchenritters „psychologisieren" wollen — sagten die Kritiker. Nein, er hat, was im Märchen nebelhaft und grotesk war, mit ungeheuerlichem und erschütterndem Leben angefüllt. Das deutsche Drama hat kaum ein zweites Mal eine Gestalt wie diese voll fieberhafter Gier, voll berstender Sehnsucht, voll Verzweiflung über das Toben unbekannter, innerer Mächte in der eigenen Seele und voll entschlossener Tatbereitschaft, zu töten und neu zu werben, um den Schrei des Innern zur endlichen Ruhe zu bringen. Dazu zwei Mädchengestalten von anmutigster Sinndeutlichkeit, und eine Sprache, die an süßen Bildern und zyklopenhafter Kraft unerreicht unter uns dasteht. Eulenberg leidet nur unter dem Äußerlichen, daß der Fensterfessel, in dem man das Märchenbuch in der Hand hält, und der weite Bühnenraum mit bunter Leinwand, sprechenden Menschen oben und vielen zuhörenden unten, so gar verschiedene Dinge sind. Das Märchenhaft-Groteske, das in der Versuchung mit dem Schlüssel und in dem vielfachen Mord liegt, hat Eulenberg nicht ins Glaubhafte zu wandeln vermocht, vielmehr der Stoff ließ es nicht einmal zu: dies, vereint mit der gewaltigsten Menschlichkeit der Seelenkämpfe des Ritters, gibt eine Stimmung so absonderlicher Art, daß man sie einen Akt hindurch als etwas unnennbar Zauberwirkendes empfinden würde, einen ganzen Abend aber nicht auf seinem Gehirn lasten fühlen kann.

Leo Greiners „Liebeskönig" hat man die Tragödie des Häßlichen genannt. Aber die Häßlichkeit gibt hier, wie dort die Untreue der ersten Frau, nur den Anlaß, das sturmgleiche Verlangen nach Liebe bloßzulegen und

sich austoben zu lassen, es wird dadurch nur etwas als natürlich zu begründen gesucht, was bei der Objektivierung nach außen hin einen Grund haben muß, was aber bei den Dichtenden selber, ich meine die eigene leidenschaftliche Begierde der Dichter nach dem Leben, ohne allen Grund herrscht, einfach von der Natur hineingesetzt. Die Darstellung dieser heißen Gier aber ist allein der Zweck und die Notwendigkeit dieses Dichtens gewesen, nicht die Darstellung einer äußeren Handlung; also ein lyrischer Drang, nicht die von allem Persönlichen gereinigte Lust zu gestalten. Die Befreiung von dem einschnürenden Naturalismus ist also noch allzusehr in sein Gegenteil umgeschlagen: das Innere drängt allzumächtig über das Äußere hinaus. Das ist der gleiche Vorzug und der gleiche Fehler beider Dichtungen. Daher reißen sie mit, aber überzeugen nicht. Dieser König Wladimir, der, um der Liebe eines Weibes willen, zwei Jahre hindurch nach ihrem Willen als Narr durchs Land zieht, das Gelächter der Menschen auf sich nimmt, anderer Liebe entsagt und Gleichgültige mordet, der, dann doch von diesem Weibe mit Spott verstoßen, eine Dirne zu sich als Königin auf den Thron nimmt, damit sich die Seele einer Frau, wenn nicht vor der Häßlichkeit seines Körpers, so doch vor dem Glanz seines Thrones endlich einmal ihm öffne, und der dann in der Dirne die Dirne erkennt und sich durch ihren Tod freimacht — dieser Wladimir hat wie der Ritter Blaubart den heißen Pulsschlag eines großen Suchens und Wollens, der unsern Puls miterregt, und hat so das Erste und Größte, das ein dramatischer Dichter und eine dramatische Dichtung haben müssen. Hier bringt der Schluß sogar etwas von dem, was dabei nicht fehlen darf — die Loslösung von dem eigenen Innern: Der König zwingt die wirren Mächte seines Innern in seine Faust und ringt sich so aus sich hinaus. Man findet in dem Liebeskönig in Sprache und Aufbau weniger Schönheiten im einzelnen, aber einen stärkeren Vorwärtsdrang und eine weiter geschwungene Linie. Beide Dichter ziehen im kommenden Herbst ein neues Schwert aus der Scheide. Aber es ist nicht richtig, nur nach dem neuen Klang auszuhorchen. Meisterwerke sind selten überall, und gerade die Suchenden soll man lieben.

Wilhelm Schmidtbonn.

Clemens Brentanos Gedichte.

Das Schicksal dieses rheinischen Poeten, von dem man fast mit Oskar Wilde sagen könnte, er setzte sein Genie an sein Leben, an seine Dichtung nur sein Talent: ist auch in seinen Gedichten noch ein tragisches. Er selber hat keine Ausgabe seiner Gedichte veranstaltet; so mag es gekommen sein, daß einige fast als Werke eines Unbekannten im deutschen Volk gesungen werden, wie „Nach Sevilla". Andere, wie das Schnitterlied, sind längst wieder zu ihrem Ursprung, dem Volkslied, zurückgekehrt und so wird er eigentlich nur mit seiner Lorelei genannt, und zwar immer dann, wenn man Heinrich Heine als dem „geschickten Ausmünzer" seiner Worte zu Leibe will. Obwohl es gar nicht zu begreifen ist, was die Verse von Heine, die als der stärkste Ausdruck deutscher Sentimentalität unsterblich sind, mit der Ballade von Brentano zu tun haben, die nach allzuvielen Strophen, teilweise mehr geleiert als gedichtet, zum Schluß kurios aber ergreifend in den Volkston übergehen.

Schon im Jahre 1874 hat Julius Eckardt versucht, in einer Auswahl den Dichter seinem Volk zu retten. Er hatte das Glück, daß Wilhelm Steinhausen sein Buch mit rührenden Zeichnungen versah (G. Grotesche Verlagsbuchhandlung). Nun widerfährt dem Dichter die Anerkennung, als der fünfte deutsche Dichter (nach Goethe, Heine, Eichendorff und Mörike) in der bekannten Pantheon-Ausgabe des Verlags S. Fischer mit seinen Gedichten zu erscheinen. Wieder nur mit einer Auswahl, diesmal aber mit der ausgesprochenen Absicht des Herausgebers Alexander von Bernus, neben dem „Liederdichter im Volkston" den subjektiven Lyriker stärker hervorzuholen und ihn so von einer Seite zu bringen, die uns Modernen näher liegt. Wie mir scheint, ist dies gelungen; kritische Prüfungen von Ausgaben liegen mir nicht: wohl aber weiß ich, daß mir auf einmal der Dichter näher kam in seinem inneren Schicksal durch diese Auswahl, daß er mir menschlicher, vertrauter schien, als der romantische Sänger von 1874. Oder wäre dies nur, daß wir überhaupt aus der schulweisen Betrachtung der Romantiker wieder zu staunenden Genießern der Dichter von damals geworden sind, die eigentlich mehr Dichter im tiefsten Sinn des Wortes waren, als wir sie sonst erlebten.

W. Schäfer.

Dahinten bei uns.

Erzählungen von A. Supper, wie mir scheinen will einer Schwarzwälder Pfarrersfrau, im Verlag Eugen Salzer, Heilbronn. Es sind Bauernschilderungen, wie sie uns der Naturalismus gebracht hat, und wie sie nun verfeinert und zugleich entkräftet in unseren Unterhaltungsschriften Boden gewinnen: von eigentlicher Epik weit entfernt in ihrer losen Aneinanderreihung einzelner Stimmungsbilder. Es gibt kaum etwas Bequemeres als diese Art zu schreiben, die mit irgend einem breit beschriebenen Morgen in einem Stall oder auf der Heide anfängt und mit einem lustigen oder traurigen Abendbild aufhört; nur so sind die dicken Bände begreiflich, die wir von der Viebig, der stärksten Vertreterin dieser Art Schriftstellerei, in eiliger Folge erhalten. Das beste daran bleibt die Naturschilderung; und hierin liegen auch die Vorzüge dieses Buches, das dann freilich ein paarmal nicht Menschenschicksale gibt, aber doch in sorgenvolle Menschenseelen tiefer hinein leuchtet, als wir es von der Meisterin gewohnt sind.

So wird in Johann Kusterers Abwegen kaum mehr geschildert als die Gespräche eines bewegten evangelischen Bauerngreises mit einem katholischen Schäfer: aber dabei wird, mit dünnen Bleistiftstrichen gleichsam, das Bild von beiden ganz eigen und still dahin gemalt, wie sie in ihrer Heide bei ihren Schafen stehen und Gottes Odem spüren, obwohl sie sich recht täppisch darüber unterhalten. Hier und da ist es sogar, wie wenn ein Dichter spräche: so in der Schilderung der Mutterschafe. Wenn es also auch keine epische Kunst im Sinn unserer Großen ist: so darf man sich doch daran freuen, daß die Unterhaltungsschriftstellerei in Deutschland aus den simplen Verlobungsgeschichten heraus auf diesen Boden der Dichtung gehoben ist.

W. Schäfer.

Unsere Musikbeilage.

August von Othegraven, der Komponist des uns freundlichst überlassenen Liedes „Trauernder Flieder", entstammt einer alteingesessenen Kölner Familie, ist geborener Kölner, lebt und wirkt in Köln, und hat, abgesehen von einem Studienjahre in München, sein Leben lang in Köln gewohnt. Wenn also Einer in die „Rheinlande" gehört, so ist ers. Othegraven ist vielaufgeführter und hochgeschätzter Verfasser einer ganzen Reihe von großen Chorkompositionen mit Orchester. Auch als dramatischer Komponist hat er sich mit Erfolg betätigt, und seine weltbekannten, meisterhaften Bearbeitungen von Volksliedern für gemischten Chor und für Männerchor sind wohl das Beste, was in der Art überhaupt existiert.

Unser Lied gewinnt seine sehr eigenartige — Wagner hätte gesagt „fehrende" — Wirkung außer durch die ausdrucksvolle und sangbare Führung der Singstimme durch die harmonisch sehr interessante Begleitung, insbesondere durch den reichlichen Gebrauch des sogenannten Vorhaltes oder der Wechselnote. M.

Herausgeber W. Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H., Druck A. Bagel, Düsseldorf.

Monatliche Mitteilungen

des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein.

Mai 1907.

Die Einladungen

zu unserm Frühlingsfest sind ergangen; die Anmeldungen werden nach Einlauf erledigt. Die Teilnehmerkarte enthält sechs Abschnitte, die zu den einzelnen Veranstaltungen berechtigen. Anmeldungen zum Übernachten sind mit event. Wünschen an unser Mannheimer Vorstandsmitglied Herrn Dr. Beringer, Mannheim C 7 Nr. 6, zu richten, der für gute und preiswerte Unterkunft sorgt. Anmeldungen, die schon an den Unterzeichneten kamen, sind dorthin überwiesen worden.

Unterdessen ist die Jubiläums-Ausstellung eröffnet worden, und hier darf schon einem künftigen Bericht vorweg genommen werden, daß sie überaus sehenswert und anregend ist, im gartenbaulichen Teil wie in der Kunsthalle: „Das Bild im Raum" war hier das Thema und man kann wohl sagen, daß — was die dekorative Wirkung anbelangt — hier alles übertroffen wird, was derart in Deutschland bislang versucht wurde. Raum für Raum ist mit ausnehmender Sorgfalt, zum Teil mit ungewöhnlicher Pracht arrangiert, und so etwas wie der Billingsche Kuppelraum (glatte Marmorsäulen mit Durchblicken auf lichte bildgeschmückte Wände nach allen Seiten) ist so außerordentlich, daß dieser Raum allein die Reise lohnt. So bietet die Ausstellung eine Anziehung auch denen, die vielleicht einem Frühlingsfest zuliebe eine größere Reise scheuen. Daß aber dieses Fest auch glanzvoll wird, daran wird nach allen Kräften gearbeitet. Schon liegen zahlreiche Anmeldungen vor auch von auswärtigen Freunden unseres Verbandes, so daß wir die Hoffnung haben dürfen, wie damals zu unserer Rheinfahrt im fröhlichen Kreis einen guten Teil der Männer zu vereinigen, die in der künstlerischen und literarischen Bewegung unserer Tage von Bedeutung sind.

Der Schwetzinger Garten ist ein Zauberbild, eine „Gartenbau-Ausstellung" sondergleichen. Dr. Rudolf Sillib, Universitäts-Bibliothekar in Heidelberg, der in der vorliegenden Nummer der „Rheinlande" über das Naturtheater in Schwetzingen berichtet, hat gerade in diesen Tagen ein feines Werk über „Schloß und Garten" in Schwetzingen herausgegeben, mit vielen Abbildungen und Plänen, ein überaus lehrreiches und amüsant lesbares Buch, das seine historische Gewissenhaftigkeit in einem lebendigen Vortragsstil glücklich verbirgt.

Es wird gegen Einsendung von 2,20 Mk. jedem, der es bei dem Unterzeichneten bestellt, sofort von der Geschäftsstelle zugesandt. Doch soll es auch im Park selbst zum Ladenpreis von 2 Mk. von uns feilgehalten werden. Es wird ein schönes Erinnerungszeichen sein.

Alle Freunde moderner Dichtung werden es gern hören, daß am 27. Mai abends Richard Dehmel — der übrigens auch an unserm Fest teilnimmt — auf Einladung der Stadt seine neue Dichtung „Gottesnacht" vorlesen wird. Der Besuch dieser Vorlesung steht unsern Mitgliedern frei. Richard Dehmel ist als Sprecher seiner Dichtungen ein so ungewöhnlicher Genuß, daß wir unsern Mitgliedern mit dieser Abmachung zu dienen glaubten. Daß Derartiges sich in der Stadt begibt, wo Schiller für die Welt entdeckt wurde, ist auch eine würdige Aufnahme der Tradition.

Um die Teilnahme an unserm Fest auch noch dem letzten Entschluß möglich zu machen, wird am Samstag den 25. Mai von 6 bis 8 Uhr und am 26. Mai von 12 bis 2 Uhr im Parkhotel (neben der Ausstellung) unsere Geschäftsstelle eingerichtet werden, so daß dort noch Teilnehmerkarten zu kaufen sind. Doch bitten wir dringend, diese letzte Gelegenheit nur für den Notfall in Anspruch zu nehmen, da bei einem starken Andrang natürlich die Erledigung in letzter Stunde fraglich wird.

Und nun laden wir noch einmal herzlich ein, zu kommen. Ein schönes Fest mit bedeutenden und artigen Menschen zu feiern, ist ein seltener Genuß. Und Angesicht zu Angesicht einem der verehrten Meister der Kunst zu sein, hat vielleicht auch etwas mit ihrer Kunst zu tun. Wer unsere Rheinfahrt mit erlebte, weiß, wie herzlich und ungezwungen sich die Aussprache gestaltete; und wer es noch nicht weiß, der komme, es zu erleben. Wir, die wir an die Bildung dieses Vereins so viel Arbeit setzen, freuen uns, unsere Freunde zu kennen. Eigentlich sollten wir uns alle kennen, dann wäre es ein rechter Verband.

Der Schriftführer des Verbandes
W. Schäfer.

Ludwig Dill: Moorgrund (Kohlezeichnung).

Ludwig Dill.

Die Entwicklung Ludwig Dills ist durch eine scharfe Linie in zwei Epochen getrennt. Die Grenze der beiden Epochen fällt in den Anfang der neunziger Jahre.

Bis dahin ist die Insel- und Lagunenwelt in und um Venedig das Hauptfeld seiner künstlerischen Tätigkeit. Entscheidend ist eine italienische Reise des Jahres 1877 gewesen. Damals hat sich der Neunundzwanzigjährige mit Schönleber und Bauernfeind auf der Fischerinsel Chioggia niedergelassen und hier einen Sommer lang gemalt. Schönleber, der als Künstler der Älteste und Fortgeschrittenste von den Dreien war, hat auf Dill einen starken Einfluß ausgeübt, der die Grundlagen zu dessen weiterer Entwicklung gelegt hat. Dill hat denn auch die Anregungen, die er Schönleber zu verdanken hat, jederzeit rückhaltlos anerkannt.

Die Motive, die er hier findet, erinnern in vielen Dingen an die der Holländer. Es ist die gleiche Dunstatmosphäre der Häfen und Kanäle, welche den Gegenständen die Härte und Schärfe der Kontur nimmt, sie in ein weiches schwimmendes Fluidum taucht und mit seinem feinen Schleier alle Süßigkeit und Grellheit der Farben mildert. Und es ist ein gleicher Reichtum malerischer Formen, nur auf eine klassischere, monumentalere Note gestimmt: die charaktervollen Gestalten und lebensvollen Gruppen der Fischer und Fischerinnen, ihre malerischen Ruder- und Segelboote, die romantischen Mauern und Winkel, Gassen und Brücken der alten Stadt- und Dorfinterieurs.

Etwa fünfzehn Jahre lang hat Dill aus dieser reichen Quelle geschöpft. Die Intermezzi gelegentlicher Reisen nach Belgien und Holland (1881–1888) erzeugen Werke, deren Charakter den venezianischen durchaus verwandt ist. Seine Kunst hat in dieser Zeit noch einen ausgesprochen schildernden Zug. Das Örtliche von Land und Leuten ist stark betont. Figur, Landschaft und Architektur treten gleichbedeutend auf. Die Komposition ist vielgestaltig. Sie baut das Bild aus einer verhältnismäßig großen Fülle formaler Elemente auf. Das Detail ist reich.

Der Hauptvorzug ist ein stilvoller Realismus. Dill hat im Gegensatz zu so vielen Italiern die italienische Natur nicht versüßlicht. Er sucht sie nicht in ihren bunten, sondern in ihren herben Momenten auf. Er schildert den tiefen, in Grau gebrochenen Klang der Farben bei bedecktem Himmel, bei verschleierter Luft. Er packt die Figur in einem flotten, männlichen Wurf. Er behält bei aller Sorgfalt der Detaillierung die Breite und Wucht des Vortrags.

Schon während Dill auf den Inseln und der Lagune seine Marinen malte, unternahm er gelegentlich Ausflüge nach dem Festland. Es war namentlich die Küste gegenüber von Chioggia, die ihn interessierte; die Gärten und Felder von Brondolo: langgestreckte, halb zerfallene Farmen, an die ihn später die Bauernhäuser von Dachau wieder erinnerten, Mauern, Gartenhäuser, Artischockenbeete und Feigenpflanzungen, „Orgien in Grün", graue und braune Rohrzäune, welche die Gehöfte umfriedigen.

Aber erst im Jahre 1892 begann er, diese Eindrücke künstlerisch zu gestalten, sein Studienfeld von den Inseln nach dem Festland zu verlegen. Von diesem Wechsel seiner künstlerischen Motive ist eine tiefgreifende Wandlung seines Stils ausgegangen. Es beginnt die zweite, reifere Epoche seines Lebens. Die Epoche, in der er sich selbst gefunden hat.

Er brachte freilich vom nächsten Jahre an seine Sommer nicht mehr in Italien, sondern in Dachau zu. Zunächst aus äußeren Gründen: 1893 wurde die Münchner Sezession gegründet und Dill blieb als ihr Vizepräsident und späterer Präsident an die Nähe von München gefesselt. In Dachau fand er eine Natur, deren Motive mit jenen italienischen in vielem verwandt waren: dunstgeschwängerte, tonerzeugende Atmosphäre; die weite, von fließenden und stehenden Wassern durchschnittene Ebene des Moors mit ihren versteckten Wundern der Farbe;

Ludwig Dill: Aus dem weißen Moor, Dachau.

wuchtige Kieferngruppen; Pappeln, Weiden und Birken von klassischer Feinheit der Linien; einfache, großflächige Bauernhäuser mit altersgrauen Wänden und verwitterten Strohdächern; sanftgeschwungene Hügelketten als Abschluß des Horizonts — alles in allem eine Welt voll offenkundiger und mit noch viel mehr verborgener Schönheit. Ein wahres Entdeckungsland des Koloristen, damals noch unberührter als heute, wo die Entwässerung des Moors und die Urbarmachung des Bodens Jahr für Jahr ein Stück malerischer Natur zerstört.

Dill wurde hier der Schatzgräber von Geheimnissen, an denen die Dachauer Landschafter seit Jahrzehnten achtlos vorübergegangen waren. Nicht minder wichtig wurde ihm ein Kreis gleichgesinnter Künstler, mit denen er in gemeinsamem Naturstudium Anregungen und befruchtende Gedanken austauschen konnte. So wurde er mit Adolf Hölzel und Arthur Langhammer der Begründer der Neu-Dachauer Landschaftsschule.

Das nächste, was diesen Wendepunkt in Dills künstlerischer Entwicklung bezeichnet, ist die Vertiefung seiner Farbenanschauung.

Dill sieht die Natur jetzt vor allem mit den Augen des Koloristen. Die Farbe ist das Erste, Ausschlaggebende, was ihn am Objekt reizt. Der Grundgedanke der künstlerischen Konzeption ist der farbige Akkord.

Seine Farbenwelt ist reicher und zugleich feiner geworden. Das höchste Geheimnis alles Koloristischen findet er in dem Schwimmen der Lokaltöne in einem neutralen Medium: Grau, Silber, Gold. Dadurch werden die Gegensätze einander genähert, alles Schroffe ausgeglichen. Aus Kalt und Warm setzt sich der farbige Aufbau des Bildes zusammen: das Feinste von Klang ist in diesem Sinne aber das Ausspielen von Gold (warm) und Silber (kalt), wie es sich z. B. in beleuchteten Wolken, im Refler des Wassers, in tauendem Schnee, in den silbrigen Stämmen der Birke, in den Blüten der Königskerze, des Ginsters, in dem Geflock verblühter Disteln findet. Er baut auch wohl ein Bild aus den Nuancen einer Farbe auf: komponiert einmal eine Symphonie in Grün. Neben dem Festland von Brondolo haben ihn eine Zeitlang die Sümpfe der Po-Niederungen gefesselt: hierher stammen die überschwemmten Salbeifelder, deren blaue Farbenflächen gegen das hellere Silbergrau der Luft, des Wassers, den warmen Ton des Laubes ausgespielt wird. Zu seinen charakteristischsten Dachauer Motiven gehören die Moorstiche mit den Wassergräben und dem satten, samtenen Braun und Schwarz, dem festlichen Weiß ihrer Abhänge — auch eine Welt, welche die Dachauer im wahren Sinne des Wortes künstlerisch entdeckt haben.

Mit dieser Wendung zum Kolorismus vollzieht sich zugleich eine Wandlung des Formalen.

Um der Farbe ihre volle Wirkung und Ausdrucksfähigkeit zu geben, wird das Zeichnerische zurückgedrängt.

Ludwig Dill: Am Waldrand, Dachau.
(Galerie Bielefeld.)

Ludwig Dill: Schleuse an der Amper.
(Galerie Magdeburg.)

Die Figur verschwindet aus der Landschaft. Alles unwesentliche Detail wird ausgemerzt. Masse wird gegen Masse gesetzt. Die Ausarbeitung richtet sich viel mehr auf die sorgfältige Abstimmung der feinsten Tonnuancen als auf das Einzeichnen von Einzelheiten, die für die künstlerische Gesamtwirkung überflüssig oder störend sind.

Anfangs hat die Form noch etwas Unwesentliches. Das Koloristische absorbiert gewissermaßen das Interesse an der Linie. Je mehr sich in Dills Kunst die neue Richtung aber abklärt, desto größeres Gewicht legt er auch auf den formalen Aufbau des Bildes. Die Linien, welche die Massen trennen — etwa die dunkle Fläche einer Baumkrone von dem Hell des

Ludwig Dill:
Der Zauberwald.

Lichtausschnitts – werden immer sorgfältiger auf ihre ornamentale Schönheit hin geprüft und durchgearbeitet: Ornament in Ornament von dem größten bis ins kleinste, das ist schließlich das Wesen aller künstlerischen Form.

Je bestimmter bei ihm die Linie wird, desto mehr sucht er nun auch das Edelste, Klassischste von Form in der Natur – nicht das Wilde, Zufällige, Willkürliche, sondern das Geformte, Gesetzmäßige, worin sich die Schönheit eines architektonischen Gedankens offenbart. Besonders charakteristisch dafür ist seine Vorliebe für den Wacholder, dessen weiche, runde Formen an die klassischen Kugeln und Pyramiden des südlichen Baumwuchses erinnern; für den Huflattich, dessen Blätter sich

Ludwig Dill: Fischerboot von Chioggia.

wie kokette Ornamente in die Fläche der Böschungen und Abhänge einzeichnen und dergl.

Dill war ursprünglich von der Baukunst zur Malerei übergegangen. Er hat drei Jahre lang in Stuttgart Architektur studiert. Man glaubt den Einfluß des Architekten nun auch auf seine Malerei übergegangen zu sehen. Etwas von architektonischem Geist lebt in der Tat in seinen Bildern. Er *baut* mit Formen und Farben. Das zeigt sich nicht nur in der strengen Geschlossenheit ihrer Komposition, es liegt auch in der Art, wie er schafft, wie er seine Werke entstehen läßt.

Die Natur liefert ihm die Bausteine. Mit ihnen schaltet er in freiem, schöpferischem Spiel der Phantasie. Er rückt das Entfernte zusammen, versetzt z. B. einen blühenden Strauch an die Stelle, wo er ihn in der Architektur seines Bildes braucht; er schaltet das Störende aus. Er schafft der Natur nach den Gesetzen ihres eigenen schöpferischen Gestaltens nach. Damit hat er die Landschaft von den Fesseln der sklavischen Naturwiederholung befreit, die gedankenlos alles hinnimmt, was ihr die Natur bietet und wie sie es bietet. Er hat in der Landschaft das erreicht, worauf die ganze Entwicklung der heutigen Kunst hindrängt: die Überwindung des Naturalismus durch den Stil. Denn Stil ist in letztem Grunde die Unterwerfung der Natur unter die Gesetze des menschlichen Geistes.

In diesem Sinne ist auch das Gegenständliche in seiner Kunst überwunden: das Wo und Was der Gegendschilderung. Die Bedeutung des Örtlichen verschwindet. Die Art seines Schaffens verleiht allen seinen Werken bei allem Reichtum der Gedanken, bei aller Fülle der Motive einen gemeinsamen Zug geistiger Verwandtschaft. Jedes Stück Natur, das er schildert, trägt den Stempel seines Geistes – die Züge *seiner* Landschaft. Die Dachauer Schule bekam so ihre selbständige Stellung in der Entwicklung der modernen Landschaftskunst: das Wesentliche einer künstlerischen Weltanschauung.

Dills künstlerische Mission ist mit seiner Tätigkeit als Maler nicht erschöpft. Neben der schöpferischen Arbeit her gingen die Pflichten und Aufgaben des Führers der Sezession. Seit seiner Berufung an die Karlsruher Akademie (1901) drängt sich diese Seite seiner Tätigkeit sogar zeitweise ganz in den Vordergrund. Seine eminente Befähigung zum Ausstellungsorganisator, seine reiche Erfahrung, sein sicheres und unerbittliches Urteil, das Vertrauen, das er bei der Künstlerschaft von ganz Europa genießt, haben sich dann bei der Karlsruher Jubiläums-Ausstellung im Jahre 1902 aufs glänzendste bewährt. Der Erfolg dieser Ausstellung hat nun auch die Mannheimer Stadtverwaltung bewogen, ihn zum künstlerischen Leiter der internationalen Kunstausstellung zu berufen, mit der sie das Fest ihres 300jährigen Stadtjubiläums feiert. Die besondere Aufgabe, die er sich hier gestellt hat, ist die Darstellung des *Kunstwerks im Raum*. Es ist zu erwarten, daß sich damit wichtige Forderungen an eine neue Epoche des Ausstellungswesens erfüllen werden. Denn im Zusammenhang des einzelnen Kunstwerks mit dem Ensemble des intim ausgestatteten Wohn- oder Repräsentationsraums kommt erst der wahre Kulturzweck des Kunstwerks zum vollen Ausdruck: das Kunstwerk als Schmuck, als Konzentration der künstlerischen Raumstimmung. Und gerade das ist eine Forderung, die Dills eigene Kunst im höchsten Maße erfüllt. Sie ist dekorativ im edelsten Sinne des Wortes.

Karl Widmer.

Ludwig Dill:
Kanal Lombardo, Chioggia.

Gabriel von Grupello am Oberrhein.

Die Düsseldorfer sind auf die schöne Reiterstatue ihres „Jan Willem" – Kurfürst Johann Wilhelm 1690 bis 1716 – nicht wenig stolz. Mit allem Recht; denn außer dem Schlüterschen Reiterstandbild des Großen Kurfürsten auf der Langen Brücke zu Berlin existiert in Deutschland kein Barockdenkmal von so einfacher, würdiger Schönheit und edler Größe, wie der Grupellosche Johann Wilhelm. Vielleicht hat Düsseldorf künstlerisch noch wertvollere Werke aus des Meisters Hand. Vielleicht würde die von lokalpatriotischer Begeisterung getragene Wertschätzung des Reiterstandbildes einen beträchtlichen Zuwachs an ästhetischer Bewertung erfahren, wenn einmal eine vollständige Übersicht über die erhaltenen Werke Grupellos zustande käme. Vielleicht würde eine sachkundige Hand zeigen können, was für ein ernsthafter Künstler dieser Barockmeister war, der mit derselben Sicherheit in Marmor arbeitete, wie er in Bronze goß; der mit ebenso kundiger Hand in Holz wie in Elfenbein schnitzte, der im allgemeinen eine technische Bildung besaß, mit der wenige Plastiker unserer Zeit in die Schranken treten können.

Gerade Düsseldorf, das Hauptwerke aus des Meisters bester Schaffenszeit beherbergt, müßte es sich ehrenhalber angelegen sein lassen, dem großen Künstler und Adoptivsohn das literarische Denkmal zu errichten.

Bei den nahen staatlichen Beziehungen, die das bergische Land einst mit Kurpfalz gehabt hat, und bei der autokratischen Selbstherrlichkeit des 18. Jahrhunderts, als es den Fürsten ein Plaisier war, mächtige Kunstwerke wie Schachfiguren zu versetzen, käme auch Kurpfalz und Bayern in Betracht, wenn es sich um eine Darstellung des künstlerischen Lebenswerkes Grupellos handelt. Sind die Düsseldorfer auf ihren Jan Willem stolz, so sind es die Mannheimer auf ihre „Statua" und die Schwetzinger auf ihre „Galatea", die beide aus der Künstlerhand Grupellos hervorgingen und von dem ehemaligen künstlerischen und kulturellen Zusammenhang von Ländern und Orten reden, obgleich die Erinnerung an die Zusammengehörigkeit aus dem allgemeinen Bewußtsein nahezu getilgt ist.

Wenn auch nicht an künstlerischer Einheitlichkeit, so steht die „Statua auf dem Paradeplatz" zu Mannheim doch an künstlerischem Wert und an technischer Vollendung dem „Jan Willem" zu Düsseldorf mindestens gleichwertig zur Seite. Nur die allzu üppige verkünstelte Allegorie der Gruppe, die noch zudem unter der Last unsachlicher Interpretationskünste leidet, ist die Ursache, daß von dem hervorragenden Werk Grupellos so wenig Zutreffendes bekannt ist.

Gabriel Grupello (auch Grüpello, Cribello, Crebello) ist am 22. Mai 1644 zu Grammont in Belgien geboren. Er genoß die künstlerische Schulung des berühmten Arthur Quellinus zu Antwerpen 1658/59 und begab sich dann nach Paris, wo er vielleicht zu Desjardins in Beziehung trat. 1673 kehrte Grupello nach Brüssel zurück, wurde dort Hofstatuarius des spanischen Königs Karl II., der ihn auf Ansuchen Johann Wilhelms (1695) nach Düsseldorf entließ, wo für Grupello eine reiche Tätigkeit begann. Nach Johann Wilhelms Tod verließ (1719) Grupello Düsseldorf, um sich mit dem Titel eines kaiserlichen Statuarius und Generaldirektors der Akademie der Wissenschaften wieder in Brüssel niederzulassen. Als Greis von 85 Jahren starb er zu Ehrenstein bei Aachen (1730) und ist im Chor der Kirche zu Kerkraede beigesetzt.

G. v. Grupello: „Statua" auf dem Paradeplatz zu Mannheim.
(Der untere Teil von Joh. Hoffart.)

Die Mannheimer „Statua" ist in der Werkstatt Grupellos zu Düsseldorf gegossen und stand bis 1738 im Hofe des Düsseldorfer Schlosses. In diesem Jahre wurde die „Kunstpyramide mit dem dazugehörigen steinernen Fuß" zu Schiff nach Mannheim verbracht und vor dem im Entstehen begriffenen „Kaufhaus" gelagert. Mit einem Kostenaufwand von über 18 289 fl für den steinernen Unterbau wurde das Denkmal endlich (1743) aufgestellt. Die Absicht bestand, die „Kunstpyramide" mit einer „Fontäne" zu verbinden. Doch blieb diese Absicht bis 1893 unerfüllt. Erst

Fritz Boehle:
St. Martin.

in diesem Jahr schuf der aus Mannheim stammende Bildhauer Joh. Hoffart die trefflich zum Hauptwerk passenden Brunnenfiguren; erst seit diesem Jahr sprangen die Wasserwerke erstmals um das ehrwürdige und kunstreiche Denkmal, das zu so sagenreichen Auslegungen Veranlassung gegeben hat.

Die „Kunstpyramide" führt in alten Verzeichnissen die Benennung „Diana und Aktäon". Es ist offenbar für nahe und nicht hohe Ansicht berechnet gewesen und besteht jetzt noch aus drei Gußringen mit einer üppigen Allegorie auf weit auseinanderliegende Ideenkreise. Der unterste Ring, der durch seinen figürlichen Inhalt dem Werk den populären Namen gab, ist verloren gegangen. Das heute noch vorhandene Gußwerk in feinster Bronze von etwa 12 Meter Höhe und 15 Tonnen Gewicht ist lange Zeit als ein Denkmal auf den pfälzisch-orleanischen Krieg gedeutet worden. Davon kann jedoch keine Rede sein, wenn man dem Denkmal keine Gewalt antun will. Die entsetzlichen Kriegsnöte des für Kurpfalz unheilvollen Krieges sind keine Veranlassung zu monumentaler Verewigung gewesen. Die Allegorie entspricht aber sehr gut dem Zeitgeist, und die Plastik und der Guß ist so vollendet, daß die ganze Liebe des Künstlers ersichtlich ist, die das Werk geschaffen hat. Mathy, der dem Werk in seinen „Studien" eine eingehende Betrachtung gewidmet hat, trifft wohl das Richtige, wenn er in den liegenden Hauptfiguren des unteren Ringes mit ihren Attributen die vier Tageszeiten und zugleich die vier Himmelsgegenden erkennt, über denen sich an den Ecken aufrecht stehend die vier Kardinaltugenden erheben, die durch entsprechende Figuren mit zugehörigem Spruch charakterisiert sind.

Die Mäßigkeit, in der üblichen Weise als Frau dargestellt, die Wasser aus einer Kanne gießt, hat zur Seite den Spruch: Moderata durant (Das Mäßige hat Dauer). Die Weisheit, mit dem Hermelin bekleidet, auf der Stirne die Strahlenkrone und den Spiegel der Wahrheit emporhaltend, führt den Spruch: Qui male agit, odit lucem (Wer schlecht handelt, scheut das Licht). Entgegen der Konvention sind auffallenderweise die beiden andern Tugenden als Männer gebildet.

Die Gerechtigkeit, mit den Insignien königlicher Macht, mit verhülltem Antlitz und einer ganzen Anzahl die Allegorie verstärkender Begleitfiguren, kennzeichnet ihre durchdringende Kraft durch den Spruch: Nunquam latet (Niemals verborgen). Die Tapferkeit oder Stärke ist ebenso seltsamer Weise durch die vortrefflich im Ausdruck geratene Figur des Mucius Scaevola gedeutet, der seine Hand mit dem Schwert in die Flammen hält, getreu dem Spruch: Agere pati Romanum est (Handeln und Dulden ist römisch).

Der mittlere Ring zeigt Trophäen und Embleme, die sowohl die Allegorie des unteren Ringes verstärken, als auch in die Gruppen des oberen Ringes überleiten. Die Verstärkung der Allegorien erfolgt durch die Hervorhebung der Gegensätze, die sich aus der Nichtbefolgung der Tugenden ergeben.

Der oberste Ring besteht aus einem Knäuel von menschlichen Figuren, die in allen Zuständen der Leidenschaften, des Kampfes, sich durcheinander schlingen. Über allem diesem aber erhebt sich Saturn mit der Sense,

G. v. Grupello: „Statua" auf dem Paradeplatz zu Mannheim. (Nach alter Bezeichnung „Diana und Aktäon".)

der der Wahrheit das verhüllende Gewand wegnimmt, während Fama mit der Posaune den Ruhm und Sieg der Wahrheit verkündet.

Somit wäre das merkwürdige Werk die Verherrlichung des endlichen Sieges der höheren ewigen Ideen über die wechselnden irdischen Mächte. Die harmonische Weltauffassung eines Leibniz ist hier plastisch zum Ausdruck gekommen, wobei im Auge zu behalten ist, daß Leibniz gleichzeitig mit Johann Wilhelm lebt und in regsten Beziehungen zu Sophie Charlotte steht, der geistvollen jüngsten Tochter des Winterkönigs Friedrich von der Pfalz.

Die irdischen Dinge sind wechselvoll wie Tag und Nacht, Morgen und Abend; sie verändern sich wie die Winde aus den Himmelsrichtungen. Als unabänderliche

Pole in der Erscheinungen Flucht aber walten die moralischen Gewalten, die Tugenden der Mäßigung, Gerechtigkeit, Tapferkeit und Weisheit. Wohl entspringen aus den Gegensätzen der irdischen Mächte und der höheren Gewalten heftige Widerstreite, in denen alle Leidenschaften geweckt, entfesselt und sichtbar werden. Aber aus den verzweifelten Kämpfen und dem furchtbaren Ringen erheben sich mit der Zeit die ewigen Ideen zu leuchtender Klarheit und werden der Welt kund.

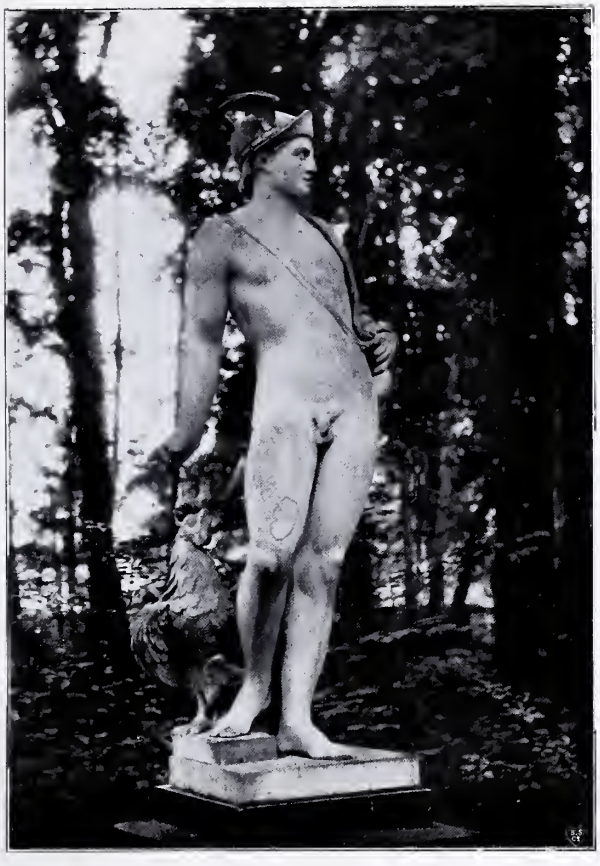
Hat Grupello in diesem zunächst für den auch in humanistischem Sinne glänzenden Hof bestimmten Werke seine eminente Künstlerschaft sowohl nach der Seite der Erfindungskraft, als nach der Ideenfülle, wie auch in der technischen Lösung des Problems bewiesen, so schuf er in dem gewaltigen Wappen an der Stadtfront des Mannheimer Schlosses ein großartiges Werk der Gießkunst. Das Wappen ist allerdings nicht für Mannheim bestimmt gewesen. Es sollte die Front von Schloß Bensberg zieren. Als aber Carl Philipp die großartigen Schloßbaupläne in Mannheim verwirklichte und keine Neigung für den Niederrhein bezeugte, kam das vier Meter ins Geviert messende Wappen 1721 nach Mannheim; wahrscheinlich wurde damals auch der prächtige Pankopf als Schlußstein des mittleren Bogens gegossen, der sich unter dem Wappen befindet.

G. v. Grupello: Galatea. (Im Park zu Schwetzingen.)

Verdankt Mannheim die Bronzewerke Grupellos dem Machtspruch Carl Philipps, so sind gewiß auch dessen sechs Marmorwerke zu Schwetzingen infolge der Initiative dieses Kurfürsten dorthin gekommen. Wahrscheinlich haben sie damals im „Schloßgärtel" Carl Philipps eine von den jetzigen Standorten abweichende Aufstellung gehabt. Die sechs Stücke Grupellos gehören zum Besten, was der Schwetzinger Garten an Plastik enthält. Vorab die „Galatea", die aus dem kleinen Bassin des Haines in der blendenden Pracht ihrer weißen Glieder sich emporhebt. Mit schamhafter Gebärde drückt sie das triefende Wasser aus dem Haar und wendet sich mit jung-holder Verschämtheit von der Begehrlichkeit des alten Tritonen hinweg, der sie mit dem Gehänge von Muscheln und Perlen in sein feuchtes Reich zurücklocken will. Prachtvoll ist der Fluß der Linien in diesem feinen Marmorgebilde, meisterlich die Arbeit an Hals und Rücken, keusch und sinnig die ganze Auffassung und Ausführung, eine Arbeit, die — den Zeitcharakter im Auge behalten — in Ehren neben heutigen Meisterwerken bestehen könnte. Man kann dieses Werk im guten Sinne heute noch eine moderne Schöpfung nennen. Nur das allzu zierliche Köpfchen läßt die kommende Rokokozeit ahnen.

Fast gleichwertig dieser Meisterarbeit ist die ziemlich versteckt aufgestellte Pallas, die hohe Schützerin der Künste und Wissenschaften, gekennzeichnet durch Palette, Eule und Helm. Herrlich wie die Wahrheit ist das Ebenmaß ihrer Glieder, die sie in göttlich-freier Nacktheit zeigt. Diese Figur ist ganz Gegenwart, ruhend im Sein, schauend und erwägend. — Geschmeidig und in ruhiger Bewegtheit ist die gegenüberstehende Marmor-Figur des Merkur aufgefaßt, der mit schauendem Ausdruck über die Gegenwart hinaussieht, jeden Augenblick bereit, zur Tat zu schreiten. In der leisen Bewegung, die den genannten drei Figuren innewohnt, kündet sich die zierliche und graziöse Kunst an, die dann im Porzellan ihre feinsten, ausdrucksvollsten, aber auch extremsten Bewegungsmotive erreicht.

Einer früheren Zeit, die den Zusammenhang mit dem wuchtigeren Barock noch nicht gelöst hat, gehören die drei Gewandfiguren Grupellos an, die im Schwetzinger



G. v. Grupello: Merkur.
(Im Park zu Schwetzingen.)

G. v. Grupello: Pallas.
(Im Schloßgarten zu Schwetzingen.)

Garten aufgestellt sind: die Minerva im Minervatempel, die Minerva-Bellona im Garten, das Symbol der im Kriege wirkenden Geisteskraft, und die Nemesis, die gedankenvoll sinnende, königliche Frau mit dem Diadem und dem erhobenen Richtschwert, die hohe Hüterin des Schicklichen und Gesetzlichen. — Die üppigen, aber edel gehaltenen Gewänder sind aus den guten Traditionen der Renaissance heraus geschaffen und zeigen nichts von der rauschenden Gewandfülle der Barockfiguren. Der feine künstlerische Sinn, der auch unter verlockenden Umständen weise Maß zu halten wußte, hat auch in diesen drei Werken, die nicht ganz auf der Höhe der erwähnten Nacktstatuen stehen, ein hohes künstlerisches Können und eine weite Geistesbildung bewiesen.

Grupello begründet mit seinen Mannheimer und Schwetzinger Werken die Reihe der Plastiker in Kurpfalz, als deren größte Kraft im 18. Jahrhundert P. A. Verschaffelt gilt. Grupellos Werke sind maß- und richtunggebend für diesen Zeitabschnitt; denn die Plastik entartet in Kurpfalz auch im 18. Jahrhundert nicht zu jenen verwegenen Bewegungsextremen, die inneres Leben und bewegende Kraft vortäuschen sollen. Grupello hat im guten Sinn mit seinen Werken noch den Zusammenhang mit der humanistischen und antiken Weltanschauung der Renaissance bewahrt, und er hat sich damit in Einklang befunden mit seinem fürstlichen Mäcen, mit Johann Wilhelm, dem Sammler der großartigen Rubensgalerie und des Antikenkabinettes, an dessen Schätzen sich das ganze klassische Deutschland erbaute und höher stimmte. Ja, man kann sagen, daß Goethe an dem Mannheimer Antikenkabinett, dessen Anfänge in Düsseldorf liegen, zu dem wurde, was ihn uns unentbehrlich macht: zum größten und reichsten Deutschen mit dem edelsten hellenischen Maßhalten.

Jos. Aug. Beringer.

G. v. Grupello: Nemesis. (Im Schloßgarten zu Schwetzingen.)

G. v. Grupello: Minerva. (Im Schloßgarten zu Schwetzingen.)

Die Jubiläums-Ausstellungen 1907 in Mannheim.

Mannheim, die große Handelsmetropole am Oberrhein, begeht 1907 die dritte Säkularfeier ihres Bestehens als Stadt. Weder ihr dreihundertjähriger Bestand, noch ihr Charakter als Handels- und Industriestadt wären im Grunde genügende Veranlassung zu einer so außerordentlich festlichen Veranstaltung, wie sie geplant und ins Werk gesetzt ist. Aber die Tatsache, daß bei der diesmaligen Gründungsfeier Mannheim sich nicht bloß erstmals einer Periode des Friedens, sondern auch einer ungeahnten Entwicklung, Größe und Kraft erfreut, und der Wille, aus dem Gefühl seiner Leistungsfähigkeit heraus die kulturellen Verpflichtungen des freien und wohlhabenden Bürgers zu erfüllen, haben den Gedanken gezeitigt, an die Tradition der aristokratischen Kultur, die in der Epoche der Revolution zerstört wurde, wieder anzuknüpfen und daran weiterzubauen.

Mannheim ist, seinem Ursprung und seinen heutigen Beziehungen nach, in gewissem Sinne eine internationale Stadt. Die bedeutendsten Kulturvölker haben an ihr gebaut. Der niederländische Vauban, Minno de Coeborn, entwarf die Pläne für Stadtanlage und Festung. Französische Architekten, wie Froimont, Hauberat und Pigage, und die Italiener Al. Galli Bibiena und Raballiati erstellten die monumentalen Bauten im Stil des Barock und Rokoko. In der Plastik gaben Niederländer und Deutsche die Richtung an; die Malerei wird von Deutschen beherrscht; im Kupferstich wirken deutsche, französische und englische Künstler, und im Gartenbau sind französische und englische Einflüsse wirksam. Die Malerfamilie Kobell bahnt eine neue Naturauffassung an und leitet die alte Zeit mit feinen künstlerischen Werken in das neue Jahrhundert hinüber. Unter Karl Philipp und Karl Theodor war Mannheim eine wahre Künstlerkolonie von Architekten, Plastikern, Malern, Kupferstechern, Goldarbeitern usw., und das künstlerische Leben in Mannheim war so reich, so vielseitig, so anregend und weitgehend, daß — wie zeitgenössische Berichte sagen — „jeder gebildete Mannheimer für einen Kunstkenner gelten durfte". Goethe, Schiller, Lessing, Wieland und Schubart haben in Mannheims Kunst bedeutsame Anregungen erhalten. Mozart hat im Mannheimer Musikerkreis gerne geweilt; die Mannheimer Symphoniker Stamitz, Richter, Cannabich und Filtz haben den Boden bereitet, aus dem die Haydnsche und Mozartsche Symphonie erstehen konnte. Das alles änderte sich in kurzer Zeit, als die Residenz der Kurfürsten nach München verlegt worden war und nachdem die Revolutionskriege, über das Rheintal fegend, eine alte ausgereifte Kultur vernichteten. Die einst üppige und froh belebte Barockstadt verödete. Erst der Handels- und Zollanschluß Badens an Preußen gab (1835) Mannheim die Freiheit und Möglichkeit zu seiner Entwicklung als Handelsstadt

Billing: Die Kunsthalle zu Mannheim.

Max Laeuger: Detail aus der Gartenbau-Ausstellung zu Mannheim.

Der Marktplatz in Mannheim mit dem alten Rathaus.

Seit der Rhein nicht mehr Deutschlands Grenze, sondern Deutschlands Strom ist, entfaltete Mannheim mit überraschender Schnelligkeit und Stetigkeit seine Kräfte und hat bis heute den ersten Platz als Binnenhandelsstadt erobert und behauptet.

* * *

Während es in Bühnen- und Musikangelegenheiten immerhin seine Stellung zu wahren verstanden hat, ist es nicht so glücklich auf dem Gebiet der bildenden Kunst gewesen. Hier einzusetzen war gebieterische Pflicht. Und diese Verpflichtung ist sowohl von der städtischen Verwaltung wie vom Bürgertum gefühlt worden. Durch das große Legat Aberle und durch die namhaften Bewilligungen der städtischen Verwaltung wurde die Erstellung einer „Kunsthalle" nach den Plänen von Professor H. Billing ermöglicht. Diese „Kunsthalle" wird mit noch einigen geräumigen provisorischen Anbauten die „Internationale Kunstausstellung" (Malerei, Plastik und Graphik), die Ausstellungen für Raumkunst und Innendekoration aufnehmen.

Der Herausgeber dieser Zeitschrift hat im vorhergehenden (April-) Heft seinen Anschauungen von der Billingschen „Kunsthalle" Ausdruck gegeben. Billing hat, mehr als in seinen in modernem Sinn erstellten Karlsruher Bauten, sich wieder den älteren Ausdrucksformen genähert. Aber wie glücklich hat er jede Anlehnung vermieden und wie hat er die Front der Baublocklänge zu gliedern und zu beleben verstanden, ohne sich in dekorative Detailzieraten zu verlieren. Mit kerniger Festigkeit und rhythmischer Bewegung entwickelt sich die Fassade in die Horizontale und Vertikale. Die Grundrißbildung in der Form eines T ist von erstaunlicher Einfachheit und ermöglichte doch im Erd- und Obergeschoß reizvolle Abwechslung in den Räumen. Diese sind teils von Billing selbst, teils von anderen Architekten, wie Behrens (Düsseldorf), Bestelmeyer (München), Hofmann (Wien), Niemeyer (München), Olbrich (Darmstadt), Prutscher (Wien), Rieth (Stuttgart), Sattler (München), Tilleſſen (Mannheim), teils auch von Plastikern, wie Bermann (München), Hahn (München), und auch von Malern, wie Benno Becker (München), Hierl-Deroneo (München), ausgestaltet, so daß die Raumkunst eine glänzende und interessante Vielseitigkeit aufweist.

Vielfach — und nicht immer aus national-künstlerischen Gründen — wurde der internationale Charakter der Jubiläums-Kunstausstellung bemängelt. Für Mannheim aber, das bezüglich seiner Tradition, durch seine ausgedehnten geschäftlichen Beziehungen und durch seine Bevölkerung in gewissem Sinne heute noch mehr international ist als im vorigen Jahrhundert, war eine Ausstellung, die auch das Beste und Charakteristische vom künstlerischen Schaffen der Nachbarvölker bringt, geboten. Eine auf dem Gebiet der modernen Malerei hervorragend bewanderte und bewährte Persönlichkeit sollte die Gewähr bieten, daß dieses Ziel einer durch Glanz und Bedeutung der Namen und Werke bemerkenswerten Ausstellung zustande kommen würde. In diesem

Das Kaufhaus zu Mannheim.

Sinn hat Professor L. Dill die Ausgestaltung der Gemäldeausstellung in die Hand genommen.

* * *

Eine Kunstausstellung allein aber würde den Bedürfnissen des werdenden neuen Mannheim ebensowenig voll entsprochen haben, als den allgemeinen Anschauungen und Notwendigkeiten, die heute den Städtebau beherrschen, gerecht werden. Auch Mannheim, sonst die Stadt der massigen Quadrate, will sich in ein freundlicheres Gewand kleiden. Es will sich aus seiner etwas nüchternen, aber für emsige Geschäftlichkeit durch Einfachheit und Zweckmäßigkeit vorbildlichen Anlage herausmachen und zu künstlerisch freier Gestaltung kommen. Darum, und weil der Gartenbau jetzt überhaupt wieder aus der Sphäre der Gärtnertechnik in den Bereich des Gartenkünstlers gerückt ist, weil der Garten wieder ein architektonisch und malerisch sprechendes Glied zu werden beginnt, ist eine große Gartenbau-Ausstellung veranstaltet worden, die von den gegenwärtig zur Diskussion stehenden Fragen im gesamten Gartenbauwesen ein Bild geben soll.

Max Laeuger: Detail aus der Gartenbau-Ausstellung zu Mannheim.

Autoritäten wie Professor P. Behrens, Schulze-Naumburg und andere klangvolle Namen sind mit der Ausgestaltung ihrer Spezialentwürfe beteiligt. Die Hauptanlagen der Gartenbau-Ausstellung sind nach Entwürfen von Professor M. Laeuger (Karlsruhe) erstellt. Laeugers Grundsatz war, mit den einfachsten Formen große Wirkungen zu erzielen. Er wirkt durch den Rhythmus der Linien und Massen. So werden auch seine Zweckbauten und Gebrauchsanlagen von dem fundamentalen Kunstgesetz rhythmischer Bewegung innerhalb der Raum- und Flächengebilde Freiheit und Würde erlangen. Was Laeuger als Architekt geleistet hat, ist von Schäfer im letzten Heft bereits angedeutet worden. Noch einfacher als Billing, unter gänzlicher Vermeidung dekorativer Zutaten, wirkt Laeuger lediglich durch die Gliederung der Massen, durch interessante Überschneidungen und Gruppierungen und ausschließlich durch die gerade Linie. Laeuger hat sich aber auch als Gartenkünstler in die erste Reihe der Architekten zu bringen gewußt. Seine Gartenanlagen, die sowohl dem Schönheitsbedürfnis wie den Bedarfsanforderungen entsprechen, wollen durch Einheitlichkeit und Geschlossenheit wirken, sei es, daß eine spezielle Baumart — Birke, Ahorn usw. — als eindrucksvoll malerisches und konstruktives Einzelwesen zur Geltung kommt, sei es, daß die Farbenflächen der Beete mit der aufgestellten Plastik und den klug abgewogenen kleinen Gartenarchitekturen die Heimlichkeit einer intimen Gartenschöpfung anstreben. Als eine besonders glückliche Schöpfung ist das Gartenbad zu bezeichnen, das sich aus der Idee des Badehauses im Schwetzinger Schloßgarten entwickelt hat.

Ohne aus Kirchturmspatriotismus ins Ruhmredige zu verfallen, darf man sagen, daß diese auf einem geradezu idealen Gelände angelegte Gartenbau-Ausstellung einen Markstein in der Gartenbaukunst bedeuten wird. Glücklicherweise sind die künstlerisch durchgeführten Ideen von so schlagender Beweiskraft, daß die Begriffe von Gartenkunst und Gärtnerei auch für widerstrebende Erkenntnis und schwache Sinne unzweideutig geklärt sind.

J. A. Beringer.

Max Laeuger: Detail aus der Gartenbau-Ausstellung zu Mannheim.

Das Schloß zu Mannheim.

Aus Rud. Sillib: Schloß und Garten in Schwetzingen.
(Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.)

E. Würtenberger:
Rembrandt (Holzschnitt).

Vom Schwetzinger Theater.

Schwetzingens graziöse Schönheit zur Frühlingszeit zu bewundern, hält sich der Mannheimer und der Heidelberger gleicherweise für verpflichtet. Wie heute die Fliederblüte Tausende zum Besuch des Gartens lockt, so einst, zu Kurfürst Karl Theodors Zeiten, das Blütenreich der Rosen. In einer anspruchslosen Novelle hat 1824 Georg Rieger „das Rosenfest am Pfingstmontage in Schwetzingen", wo die Kinder der fröhlichen Pfalz am Rhein alljährlich zu heiterstem Lebensgenuß sich einzufinden pflegten, zu verherrlichen gesucht. Hier begegneten sich in liebenswürdiger Unbefangenheit die verschiedenartigsten Gesellschaftskreise bei einem wahrhaft erfreulichen Frühlingsfest. Jung und Alt lustwandelte mit Behagen in den schattigen Linden- und Kastanienalleen, seiner Laune und seinem Vergnügen an der Überfülle der Bild- und Bauwerke des Gartens naiv empfundenen Ausdruck gebend. „Die phantastisch gekleideten Heidelbergerinnen mit dem schwärmenden Blick und die lebenslustigen sorg- und harmlosen Mannheimerinnen", sie bewunderten frohen Herzens Natur und Kunst des Hesperidengartens, und auch sie selbst fanden willige Bewunderer. Bei Musik und Tanz entstanden und vergingen jene zarten Liaisons, die der Genius loci ausnehmend zu begünstigen schien. Den festlichen Tag beschloß gegen Abend meist die Aufführung einer Gelegenheitsdichtung Wo Karl Theodors galante Welt dem seriösen französischen Drama und der italienischen Oper gelauscht, ergötzte sich nun die bunte Menge in ehrlichem Entzücken am selbstgeschaffenen Witz.

Mehr als irgend ein anderer Ort der Pfälzer Lande war aber Schwetzingen zur Stätte dramatischer Kunstpflege berufen. Kaum hatte Karl Theodor den Ausbau seiner Sommerresidenz befohlen, als er 1746 seinen Oberbaudirektor Alessandro Galli Bibiena mit der Aufgabe betraute, „ein kleines Theatrum zur Exhibirung der französischen Comoedie" aufzurichten. Allein der Bau unterblieb damals noch, aus welchen Gründen wissen wir nicht. Zweifellos hätte der bewährte Meister den Ruhm seiner gerade im Theaterbau mit Recht vielgepriesenen Familie nur vermehrt. Einem französischen Künstler, Nicolas de Pigage, der Schwetzingens Anlagen im Ganzen geschaffen oder wenigstens doch mitbestimmend beeinflußt hat, blieb es vorbehalten, sechs Jahre später diesen Wunsch seines fürstlichen Herrn zu erfüllen. Hinter dem nördlichen Zirkelhaus versteckt erhebt sich der Bau in einfach zweckentsprechender Gestaltung. Trotz sparsamer Verwendung ornamentalen Schmuckes im Stil der Pariser akademischen Schule zur Zeit Ludwigs XV. ist es Pigage trefflich gelungen, im Innern ein Werk von intimem Reiz zu schaffen. Bemerkenswert ist die verhältnismäßig tief angelegte Bühne, deren Perspektive durch Öffnen eines großen Fensters nach dem Garten zu effektvoll verlängert werden konnte.

Seitdem Voltaire im Sommer des Jahres 1753 des Kurfürsten — man kann fast sagen — abgöttisch verehrter Gast war, schien die Stellung der französischen Schauspielertruppe am Hofe Karl Theodors mehr denn je gefestigt. „Voltaires Wohnung im Schwetzinger Schloß wurde zu einem Tempel Melpomenens" versichert sein Sekretär, Cosmas Alexander Collini. Mit überschwänglichem Enthusiasmus wurden Voltairesche Dramen hier in Schwetzingen studiert, gespielt und bewundert, 1754 Orphelin de la Chine, 1759 Tancred, 1762 am 30. September und 7. Oktober die dem Kurfürsten zugeeignete Olympie. Aber auch Opern leichten Genres und Balletts kamen in steigendem Maß in Aufnahme. Vor allem die Werke Ignaz Holzbauers, der 25 Jahre mit bedeutendem Erfolg das Mannheimer Orchester geleitet, erfreuten sich großer Beliebtheit. Wie ich Friedrich Walters Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hof entnehme, beherrschten Holzbauers Opern damals das Repertoire des Hoftheaters völlig. Mehrere seiner Werke erlebten in Schwetzingen ihre Uraufführung, 1753 „Il figlio delle selve", 1754 „L'isola disabitata", 1755 die Opera serioridicola „Don Chisciotte" mit einem Libretto nach Cervantes' Roman. So bewegte sich die Oper in Schwetzingen ganz in den hergebrachten Bahnen. Erst zwanzig Jahre später feierte man hier auf der kurfürstlichen Bühne als „einen Triumph der deutschen Musen" in glühender Begeisterung den Einzug der ersten deutschen Oper, der Wieland-Schweitzerschen Alceste.

Daneben erhielt sich aber auch allen Wandlungen der Mode zum Trotz das höfische Sing- und Schäferspiel. Freilich bot sich gerade in Schwetzingen zu seiner Verherrlichung auserlesene Gelegenheit. Im Verein mit dem Bildhauer Peter Anton von Verschaffelt, wohl auch schon unter Mitwirkung des jungen Hofgärtners Friedrich Ludwig Sckell, hatte Pigage 1768—1774 hier ein ideales Naturtheater geschaffen. Etwas abseits von der wuchtigen und imposanten Mittelpartie des Gartens wollten die Künstler die Umgebung des Apollotempels nach dem neuen englischen Geschmack bilden; absichtlich suchten sie sich in Apollos Hain von den gebundenen Formen des französischen Stils zu befreien und nur die frei gestaltende Natur zur Geltung zu bringen. Es gelang ihnen nicht völlig; so entstand ein seltsames Gemisch von Elementen französischer und englischer Gartengestaltung. Die Szene selbst begrenzten ursprünglich geschnittene Rottannenhecken und einengendes Gitterwerk; heute ist auch hier wie überall im Garten der freie Baumwuchs eingetreten. Meisterhaft ist der Grundriß und der Aufbau der Anlage entwickelt: Das vertiefte Parterre, die Szene, die aus mächtigen Quadern gefügte Grotte und über ihr, den Prospekt beherrschend, die offene Rotunde mit dem Marmorbild des Apollo Musagetes. Den hochragenden Tempel vermittelt nach der Szene die Kaskade, deren Wasser aus einer von Najaden gehaltenen Urne, den kastalischen Quell symbolisierend, reichlich herabströmt. Trotzdem charakteristische Merkmale des strengen Stils verschwunden sind, verleugnet die herrliche Partie auch heute noch nicht das sichere Stilgefühl ihrer Künstler, die Stimmungswelt des spätesten Rokoko.

Möge auch am 26. Mai des Himmels Blau sich wieder wölben über den leise rauschenden Bäumen in Apollos heiligem Hain, möge des jungen Goethe Laune des Verliebten ihren Zauber ausgießen auf uns, die Kunstfreunde in den Ländern am Rhein!

Rudolf Sillib.

Goethe und Sulpiz Boisserée.

Das Verhältnis Goethes zu bedeutenden Katholiken bildet ein eigenes Kapitel im Leben des großen Mannes. Man kann dabei die Wahrnehmung nicht abweisen, daß es ihm bei Katholiken weniger schwer wurde, gegen kirchliche Strenggläubigkeit und stark ausgesprochene persönliche Frömmigkeit tolerant, ja liebenswürdig zu bleiben, als gegenüber ähnlichen Erscheinungen bei Protestanten.

In seiner Jugend waren dem großen „Heiden", der doch im Elternhaus in einer recht kühl-religiösen Atmosphäre aufgewachsen war, fromme Christen durchaus sympathisch; er scheint sich zu ihnen ganz besonders hingezogen gefühlt zu haben. Man braucht nur die Klettenberg, Lavater, Fritz Jacobi und Klopstock zu nennen.

Wie sich aber die Freundschaften mit den drei Letztgenannten auswuchsen, ist bekannt; in zahlreichen Briefen (und Tagebüchern) sind beiderseitige giftige Gehässigkeiten, oft in den heftigsten und stärksten Ausdrücken, in Menge niedergelegt, während Goethe zu gleicher Zeit mit ausgesprochen frommen Katholiken — man denke an die Fürstin Galizyn und ihren Kreis — aufs vortrefflichste sich vertrug.

Goethe hat offenbar die Katholiken toleranter gefunden als die Protestanten. Toleranter infolge einer Art Ausgleichung. Im Prinzip starrer und konsequent bis zur Ungeheuerlichkeit, kann der strengste Katholik mit gutem Gewissen in der Praxis sich geschmeidiger zeigen und — besonders auch als Priester — weltmännischer auftreten; das Bewußtsein von der Unerschütterlichkeit und Unbezwingbarkeit seiner Kirche bewahrt ihn vor schlecht angebrachtem Eifer.

Auch ist er, als in Deutschland zur Minderheit gehörend, bescheidener. Keinem Katholiken konnte es je einfallen, an Goethe Zumutungen zu stellen, wie die Lavater und Jacobi.

Und noch ein Gedanke mag wenigstens angedeutet werden. In Leuten wie Lavater und Jacobi mochte Goethe das Prinzip des ausschweifendsten Subjektivismus, der willkürlichen Unfreiheit und die Verdunkelung der Vernunft aus rein persönlichem Hang und Bedürfnis erkennen; in dem gläubigen Katholiken dagegen sah er wohl mehr den Respekt vor Gesetz und Übereinkommen, Diszipliniertheit und konservativen Geist, Ehrfurcht vor der Autorität, überhaupt ein Sichbeugen vor dem Altgegründeten und Bestehenden: kurz das strikt Anti-Revolutionäre, zu dem er mit vorschreitendem Alter so mächtig hinneigte . . .

* * *

Goethes Verhältnis zu Sulpiz Boisserée hat seine Bedeutung zunächst darin, daß der „alte Heide" — wie ihn besonders Dorothea Schlegel mit Vorliebe nennt — noch in verhältnismäßig hohem Alter aus einer Einseitigkeit, in die er sich verbohrt hatte, wenigstens vorübergehend herausfand und dem Enthusiasmus seiner Jugend, den er so lang verleugnet, noch einmal wenn auch mit etwas kühlen Allüren nahetrat.

Diese Wandlung in Goethes Kunstanschauung, die zweifellos als ein Gewinn angesprochen werden darf, auch wenn man annimmt, daß sie nicht allzutief ging, erfolgte allein auf die Anregung Boisserées und nimmt unter dessen mannigfaltigen Verdiensten keinen geringen Rang ein.

Goethe, der mit vierundzwanzig Jahren seinen verzückten Hymnus auf den Straßburger Münster und seinen Erbauer gesungen, hatte in Italien die Gotik und mit ihr das ganze katholische, richtige germanische Mittelalter vom Standpunkt der Kunst aus hassen gelernt. Das war keine Stärke, sondern eine Schwäche. Die Gotik ist ein Stil, ein Leben, ein Organismus ganz für sich; sie vergleichend an der Antike zu messen, beweist Befangenheit gerade so gut wie das umgekehrte Verfahren. All die bekannten Einseitigkeiten des späteren Goethe in seinen Anschauungen über Form in Kunst und Dichtung entspringen aus dieser Befangenheit.

Luther hat sich in Rom erst recht in seinem deutschen Christentum befestigt und versteift, er war ausschließlich eine religiös-ethische Natur; Goethe wurde in Rom zum extremen Heiden!

Aber hier häkelt sich gar zu gern ein grobes Mißverständnis an. Nur seine ästhetische Weltanschauung wird konsequent heidnisch, seine ethisch-religiöse höchstens in Einzelheiten.

„So müssen wir gestehen, daß es uns sehr behaglich war, durch ein erzkatholisches Land zu wandern, ohne der Jungfrau Maria und den blutenden Wunden des Heilands auf jedem Schritt zu begegnen". Das ist im Jahr 1804 geschrieben, und wahrlich, das klingt nichts weniger als heidnisch. Denn gerade den lieben Heiden war es keineswegs unbehaglich, auf Schritt und Tritt den Bildern ihrer Gottheiten zu begegnen, worunter auch nicht immer nur ästhetische waren in der Winckelmannschen Konzeption des Wortes. Eher als nach Heidentum riecht es in dem Goetheschen Satz ein ganz klein wenig nach Scheiterhaufen, nicht gerade nach jenen, wo man überfromme eifernde Ketzer verbrannte und zu Märtyrern machte, aber nach jenen andern, wo man Gott und seine Heiligen selber, allerdings nur in effigie, den Flammen übergab. Nach Bilderstürmerei fast riecht es in dem Satz, und nicht der alte Heide, der alte Protestant schaut daraus hervor.

Nur in der Frage des Stils war Goethe konsequent heidnisch geworden. In dieser Konsequenz mißkannte er nicht nur den gotischen, sondern ebensosehr den byzantinischen Stil. Vor einem wahren Weltwunder der Kunst, wie die Innendekoration der Markuskirche es darstellt, fühlt er sich abgestoßen, er vermißt daran die heidnische „Sinnlichkeit". Als ob hier nicht durch eine unendliche Fülle höherer, formaler Schönheiten das Fehlende reichlich aufgewogen würde, so sehr, daß es vor dieser seltenen Konsequenz und Wucht des Stils uns gar nicht zum Bewußtsein kommt. Aber Goethe sah mit Winckelmanns Brille und war blind für diese Schönheiten.

Sulpiz Boisserées Verdienst ist es, daß Goethe diese Brille einmal vorübergehend wieder abgelegt und sich darauf, ganz nach seiner Art, selber den Vers ge-

macht hat, von dessen Weisheit er sich lange Zeit nur die zweite Hälfte hatte gesagt sein lassen:

„Wie aber kann sich Hans van Eyck
Mit Phidias nur messen?"
Ihr müßt, so lehr ich alsogleich,
Einen um den andern vergessen.

Denn wärt ihr stets bei Einer geblieben,
Wie könntet ihr noch immer lieben?
Das ist die Kunst, das ist die Welt,
Daß eins ums andere gefällt.

Die Hoffnung der Brüder Boisserée, Goethe für die Sache zu gewinnen, die sie als ihre große Lebensaufgabe betrachteten, an die sie Kraft, Zeit und Vermögen wendeten, war anfangs sehr gering; Goethe stand bei ihnen und in ihrem Sinn im denkbar schlechtesten Ruf. Friedrich Schlegel mag dazu nicht wenig beigetragen haben — er offenbart sich überhaupt in seinen Briefen an Sulpiz als ein ganz bedenklicher Charakter und rechtfertigt durchaus das harte Urteil Goethes über ihn, das ich lange Zeit für ungerecht und unbegründet gehalten hatte. Unbeirrt von seinen Einflüssen blieb Freund Bertram.

Dieser Johann Bertram, frommer Katholik wie die Boisserée, hat nicht nur den jungen Sulpiz endgültig vom Kontor weggelockt und den freien Künsten entgegengeführt, er hat ihn auch aus dem seichten Hamburger Seewasser, pardon, Teewasser der Raimariustafelrunde — das sind ungefähr Goethes Ausdrücke (es mußte einer eine gute Natur haben, wenn er darin nicht krepierte) — glücklich herausgefischt und an die Quellen geleitet, wo freilich nicht immer die blaue Blume blühte. Und er hat außerdem an dem Lebenswerk der Brüder, ihrer Propaganda für den Dom und die altniederrheinische Malerei fortgesetzten tätigen Anteil genommen und wie sie bedeutende materielle Opfer dafür gebracht. Sein Name steht aber weder im Brockhaus noch im Meyer. Er hat nun allerdings das große Publikum nicht an seine Tafel geladen. Aber seinen nächsten Freunden — ich schließe es besonders aus den Briefen Friedrich Schlegels — scheint er köstliche Schmäuse gegeben zu haben, und vielleicht fühlt sich ein näherer Landsmann (dem etwa Familienpapiere zugänglich sind) von meinen Bemerkungen angeregt, eine Monographie über den Vergessenen zu schreiben; ich meine, das müßte keine undankbare Sache sein.

Bertram hat sich, sagte ich schon, obwohl er der ausgesprochenste Romantiker war, am wenigsten an Goethe irre machen lassen. Eine Stelle aus einem Brief an Sulpiz vom 15. Juli 1811 zeigt dies in schönster Weise, ja ich möchte behaupten, daß Schöneres über Goethe nicht allzuoft gesagt worden ist. Sicher nicht in jener Zeit. Die Stelle aber lautet: „. . . lies den mit Aufmerksamkeit (den Prolog zum Faust) und frage dich selbst, ob dieser Mann, der mit der höheren Empfänglichkeit für geistige Wechselwirkung unter dem chaotischen Vernichten und Wiedergebären der Zeit einsam dasteht, nicht das bessere Streben der Jugend freudig anerkennen wird, wenn sie ihm die neu errungene Ansicht versöhnend und vermittelnd entgegenbringt, offen und frei, wie die Redlichkeit der Gesinnung es erheischt, aber auch ohne herben Widerspruch, (so eben) wie die gegründete Achtung für den seltenen Genius es fordert. Daß der, welcher am mächtigsten auf seine Zeit gewirkt, in dem verödeten Gebiet der Poesie die Keime neuen Lebens aufgeregt und in den manigfaltigsten Formen und Gestalten entwickelt hat, für das Bessere, was die Zeit in ihrem Fortschritt wirklich zutage gefördert, nicht ganz unempfänglich geblieben, das hat er oft durch Wort und Tat bewiesen; seine kalte vornehme Zurückgezogenheit mögen die ihm wenigstens nicht verargen, die, von revolutionärem Schwindelgeist ergriffen, die Widersprüche schonungslos auf die höchste Spitze trieben und, als die gute Sache Raum gewann, nur nach individuellen Absichten lenkten und als die Verkünder des neuen Evangeliums die Richterstühle in Israel allein für sich in Anspruch zu nehmen bemüht waren. Was hat denn der Alte für Wahl gehabt? Stupide oder absichtliche Bewunderer, und Narren und Extravaganten . . ."

Daß das Wort von den Richterstühlen in Israel auf gewisse Romantiker und wahrscheinlich auf Freund Schlegel selber paßt, ist kaum zu bezweifeln und, als von einem Romantiker ausgehend, in hohem Grade interessant.

Bertram hat sich in Goethe nicht geirrt. Der „Alte" hat sich nicht nur für die Sache gewinnen lassen, sondern auch, oder noch mehr, für die Personen; er trat zu Sulpiz Boisserée in ein ganz herzliches Verhältnis, das als freundschaftliche Neuanknüpfung in seinem letzten Lebensdrittel einzig dasteht und durch den ungeheuern Altersunterschied — Goethe war zweiundsechzig, Boisserée achtundzwanzig — gewiß noch merkwürdiger erscheint. Ein durch über dreißig sich hinziehender Briefwechsel — der freilich von seiten Goethes trotz aller Freundschaftlichkeit nicht immer sehr ausgiebig ist — bildet ein ewiges Denkmal eines menschlich schönen Verhältnisses.

Den Verlauf der ersten Anknüpfung aber schildert Sulpiz in anderen Briefen und Tagebüchern, erstere meist an Bertram und Bruder Melchior, und er tut dies auf eine so geistreiche Art, daß dabei sowohl die Persönlichkeit Goethes als auch seine eigene charakteristisch und interessant hervortreten.

Gleich im ersten Bericht (an Melchior, 3. Mai 1811): „Ich komme eben von Goethe, der mich recht steif und kalt empfing, ich ließ mich nicht irre machen und war wieder (ebenfalls) gebunden und nicht untertänig. Der alte Herr ließ mich eine Weile warten, dann kam er mit gepudertem Kopf, seine Ordensbänder am Rock; die Anrede war so steif-vornehm als möglich. Ich brachte ihm eine Menge Grüße. ‚Recht schön,' sagte er. Wir kamen gleich auf die Zeichnungen (usw. . . .). ‚Ja, ja, schön, hem, hem' . . . Ich hatte mir einmal vorgenommen, der Vornehmigkeit ebenso vornehm zu begegnen, sprach von der hohen Schönheit und Vortrefflichkeit der Kunst im Dom so kurz als möglich, verwies ihn darauf, daß er sich durch die Zeichnungen ja selbst davon überzeugt haben werde, — er machte bei allem ein Gesicht, als wenn er mich fressen wolle. Erst als wir von der alten Malerei sprachen, taute er etwas auf, bei dem Lobe der neugriechischen (byzantinischen) Kunst lächelte er — (man kann sichs denken) —; er fragte nach Eyck, bekannte, daß er noch nichts von ihm

gesehen hatte ... Ich war in allen Stücken so billig wie Du mich kennst, aber auch so bestimmt und frei wie möglich und ließ mich gar nicht irre machen durch seine Stummheit oder sein ‚ja, ja, schön, merkwürdig'. Ich gab großmütig meine Gedanken über den Gang der Malerei durch die Einwirkung von Eyck zum besten, jedoch mit aller Vorsicht ... Das ließ er sich denn sehr wohl und behaglich einlaufen ..."

„... es kam ein anderer Besuch, er gab mir einen oder zwei Finger, recht weiß ich es nicht mehr, aber ich denke, wir werden es bald zur ganzen Hand bringen."

Und schon im zweiten Brief aus Weimar vom 6. Mai: „Mit dem alten Herrn geht mirs vortrefflich, bekam ich auch den ersten Tag nur einen Finger, den andern hatte ich schon den ganzen Arm." Dann weiter: ... „ich holte meine neugriechischen (byzantinischen) Sachen, das gefiel dem alten Herrn alles sehr wohl ... Das Bauwesen, besonders die Grundrisse von den kölnischen Türmen ... hatten die ganze Aufmerksamkeit Goethes auf sich gezogen, und als ich fortgehen wollte, sagte er mir — was ich eben selbst fordern wollte —: ‚Hören Sie, wir müssen die Sache einmal recht mit Ernst betreiben, ich will morgen um elf Uhr zu Ihnen kommen, daß wir einmal allein sprechen können, wir müssen die Zeit nutzen, solange wir beisammen sind, mündlich und die Zeichnungen zur Hand versteht man sich erst recht' — Du kannst Dir denken usw."

Goethe war also recht schnell gewonnen.

Am ersten Mai hatte Bertram von Heidelberg aus an Sulpiz geschrieben: „Mein Brief trifft Dich hoffentlich gesund und wohl in Weimar, wo Du bedächtig Deine Herrlichkeiten vor dem alten Herrn auskramst und demonstrierend und konstruierend ihn unter Deinen Bogengängen und Rispentürmchen herumführst, erwartend, daß der starre Heidensinn vor dieser christlich deutschen Künstlergröße wenn nicht bekehrt, doch staunend und bewundernd sich niederbeuge."

In der Antwort Boisserées vom 10. Mai lesen wir dann: „Er brummte am Dienstag, als ich bei ihm mit den Zeichnungen allein war, wirklich zuweilen wie ein angeschossener Bär, man sah, wie er in sich kämpfte und mit sich zu Gericht ging, so Großes je verkannt zu haben."

Das ist nun vielleicht etwas allzustark ausgedrückt.

Später heißt es: „Die Vergleichung mit dem Straßburger Münster führte uns vor allem auf die Türme (des Kölner Doms); je tiefer wir da in die Untersuchung kamen, desto höher stieg sein Erstaunen ... drangen sie ihm die lebhafteste Bewunderung ab, und es freute mich, daß er sich von selbst gerade hier an das dickste, verwickeltste Ende machte, worin so viel Schönheit und Geist verborgen liegt und wozu ich noch immer so wenige Menschen habe bewegen können. Da sieht man doch, wo der rechte Sinn zu Hause ist. Selbst die schöne Rose am Straßburger Münster hat er zwar nicht aufgegeben, wiewohl das zum Teil Widerstrebende mit den spitzen dreieckigen Gestalten des Ganzen eingestanden ..."

Hier eine Zwischenbemerkung, wobei das Verhalten Goethes, der uns sonst hauptsächlich beschäftigt, einen Augenblick außer Betracht bleiben kann.

Aus der angeführten Stelle — wie noch an vielen andern Orten in dem Briefwechsel geht hervor, wie einseitig die Brüder in ihrer ausschließlichen Vernarrtheit in den Kölner Dom die Gotik begriffen haben. Was gerade die Schwäche (und Armut) des Kölner Domes ausmacht, eine recht eigentlich auf die äußerste Spitze getriebene und übertriebene, auch allzu aufdringlich herausgestellte Konsequenz in der Durchführung des Grundprinzips bis in jede noch so kleine Einzelheit, nahmen sie als seine Stärke und haben damit auffallend bewiesen, daß sie mehr nach dem Verstand als nach dem Gefühl geurteilt. Sie haben sichs nicht gesagt sein lassen, was Goethe einmal so schön ausdrückt, und zwar gerade in der Schrift, die er allein den Kölner Freunden zuliebe geschrieben hat. Er sagt: „Die Kompositionen Eycks — eigentlich hat er Kopien von van der Weyden im Auge — sind daher von der größten Wahrheit und Lieblichkeit, ob sie gleich die strengen Kunstforderungen nicht befriedigen, ja es scheint, als ob er von allem dem, was seine Vorgänger hierin besessen und geübt, vorsätzlich keinen Gebrauch machen wollen ... Weil aber ohne Symmetrie irgend ein Gesehenes keinen Reiz ausübt, so hat er sie, als ein Mann von Geschmack und Zartgefühl, auf seine eigene (also durchaus individuelle) Weise hervorgebracht, woraus etwas entstanden ist, welches anmutiger und eindringlicher wirkt als das Kunstgerechte, sobald dieses die Naivität (Ausbau des Kölner Doms) entbehrt, indem es alsdann nur den Verstand anspricht und den Kalkül hervorruft."

Diese wenigen Worte sagen unendlich viel, sie berühren das tiefste Geheimnis der Kunst. „Da sieht man, wo der rechte Sinn zu Hause ist," schreibt Sulpiz. Das ist viel zu wenig gesagt. Goethes Kunstgefühl war, trotz aller Einseitigkeiten und selbst Schrullen, die gelegentlich bei ihm zutage treten, im Grund von höchster Feinheit und Sicherheit, weit mehr als die Kölner auch nur ahnten. Diese haben mit ihrer Überschätzung des Doms, worin ihre Befangenheit am unverkennbarsten hervortritt, einen Begriff der Gotik propagiert, der an Kahlheit und Armut nichts zu wünschen übrig ließ — weil er eben rein verstandesmäßig und unglaublich einseitig von Köln abstrahiert war, und der, wo er sich gelegentlich in die Tat umgesetzt hat, uns heute mit Grauen erfüllt, daß wir die Flucht ergreifen wie vor dem leibhaftigen Gespenst der Langeweile. Fast wie etwas Feindliches, fast wie das „Böse" haben die Boisserée den Straßburger Münster empfunden! Unglaublich, nicht wahr? Und so haben sie sogar Goethe suggeriert, daß er „die schöne Rose am Straßburger Münster zwar nicht aufgegeben ..." doch aber „dem großen Fenster als unserer Domkirche angemessener für diese durchaus den Vorzug einräumte ..."

Dieser achtundzwanzigjährige Sulpiz scheint Goethe ordentlich bezaubert zu haben. Er hat ihn aus sich herausgelockt wie wenige, und ihm ein Vertrauen abgenötigt, daß wir manchmal staunen. Wahrscheinlich weil er, bei aller Ehrfurcht und Verehrung, in seiner Rede so frei und unbefangen war, wie es Goethe im Alter wohl nur selten erlebte. Aber gewiß auch darum — und vielleicht vor allem darum: weil Goethe bei ihm schnell die sichere Gewißheit gewann, daß es diesem

Manne einmal ganz ernstlich nur um die Sache und nicht um die eigene Person zu tun sei.

Wirklich brachte der Jüngling, wie Goethe ihn nennt, den Zweiundsechziger zu allem, wozu er ihn haben wollte. Man höre: „Ebenso bereitwillig zeigte er sich, als ich nach Tisch von meiner eigenen Unternehmung sprach und ihm den zweideutigen Ruf ins Gedächtnis rief, worin er sich durch Unterdrückung seiner Rede über den Straßburger Münster gesetzt habe. Es stehe ihm so gut an, daß er in seinem Alter für alles von Bedeutung, sei es auch seiner bisherigen Ansicht fremd, doch immer jugendlich empfindlich geblieben, und es habe ohne Unterschied aller Welt Freude gemacht, als das noch zuletzt so schön bei den Dürerschen Randzeichnungen offenbar geworden. Das gefiel ihm, wir kamen in ein längeres Gespräch darüber und er versprach alles. Einige Tage vorher hatte er mir schon einmal gesagt, bei den Dürerschen Randzeichnungen habe er so recht erfahren, daß es gut sei, wenn man alt würde, hätte er doch sonst den Dürer gar nicht eigentlich kennen gelernt! Die Anwendung auf die Baukunst sprach er nicht aus, aber er hat mir in jedem Stück nur zu sehr gezeigt, wie es ihm auch hier wieder lieb war, daß er alt geworden, weil er sonst das altdeutsche Bauwesen nie recht kennen gelernt haben würde."

So an Bertram. In sein Tagebuch schrieb Sulpiz: „Ich fühlte die uns im Leben so selten beschiedene Freude, einen der ersten Geister von einem Irrtum zurückkehren zu sehen, wodurch er an sich selbst untreu geworden war; es konnte keinen wohltätigeren wahren Beifall für mich geben. Ich sagte ihm, wie ich es erkenne, wie hoch ich den Beifall schätze von ihm, der diese Kunst gewissermaßen ein für allemal abgefertigt gehabt, wie sehr mich eine so ernste wahrhafte Erkenntnis meines Strebens in der Sache entschädige für den oft schmerzhaften, nie aber das Herz erfreuenden, leider unentbehrlichen Beifall der großen Welt, besonders der Fürsten, die gewöhnlich jedem Hanswurst und Schauspieler denselben schenken."*

„Ich sprach, wie eben meine Stimmung mir es eingab, ich weiß nicht, wie ich die Worte setzte, sie mußten meine Bewegung kundgeben, denn der Alte wurde ganz gerührt davon, drückte mir die Hand und fiel mir um den Hals, das Wasser stand ihm in den Augen."

Trotz diesen Ergüssen verhält sich Bertram, der doch zuerst das gläubigste Vertrauen auf Goethe ausgesprochen, einstweilen noch recht skeptisch. Er möchte nach dem allen eine Tat ... der Worte sind genug gewechselt. „Wenn Du nur", antwortet er, „Schwarz auf Weiß Dir herausreden kannst (aus Goethe), erst dann will ich Dich nach allen Kräften rühmen und preisen."

Interessant ist der ganze Brief des merkwürdigen Mannes, der fraglos das Zeug zu einem hochbedeutenden Schriftsteller in sich hatte und doch — aus eigener Faulheit, wie Friedrich Schlegel meint — in der Dunkelheit geblieben ist.

Ob Schlegel das Richtige getroffen hat? Wir wissen nur, daß er selber faul war und es mit der Zeit immer mehr wurde. Ich möchte eher vermuten, daß die tiefgehende und doch spezifisch katholische Frömmigkeit und Religiosität dem Manne ein Hindernis war, obwohl man damals, wie Sulpiz Boisserée an hundert Stellen beweist, als bekennender katholischer Schriftsteller mit einer Freiheit reden durfte, nach der man heute bei Leuten derselben Richtung vergeblich suchen würde. Es war aber jedenfalls in Bertram eine religiöse Delikatesse, die der parteipolitischen vergröberten Konfessionalität unserer Tage eben auch längst fremd geworden ist.

Eine Stelle in Bertrams Brief entwirft ein so tief innerliches Bild von dem Leben und Streben der Freunde in Köln, daß ich mir nicht versagen kann, sie hierherzusetzen: „Wenn uns einmal etwas in der Welt gelingen sollte, liebes Kind — Bertram spricht zu Sulpiz — ohne Mühe und Anstrengungen, in Lust und Freude haben wir es nicht errungen; unter drückenden bürgerlichen und häuslichen Verhältnissen, in Widerstreit gegen langjähriges Vorurteil, gegen Apathie und Unempfänglichkeit gegen das Höhere, von Leiden und Trübsalen aller Art bedrängt, haben wir unsern Weg im stillen fortgesetzt, ohne Aufmunterung und Unterstützung, als die des innern bessern Bewußtseins und des treuen beharrlichen Sinnes, der durch den Nebel der Zeiten wohl getrübt, aber nicht erstickt und vernichtet werden kann. Wie denk ich mit freudiger Erhebung zurück an die ersten Zeiten unserer Bekanntschaft ... usw.", „an jene einsamen Spaziergänge auf St. Severins- und St. Gereons-Wall, wo ehrfurchtgebietend in den Resten alter Herrlichkeit die Vaterstadt so still und schweigend vor uns lag, in deren öden Mauern ein in langjähriger Erschlaffung entartetes und nun durch den Druck der Zeiten vollends niedergebeugtes Geschlecht uns auch nicht ein Wesen darbot, das an dem Zweck unseres Strebens mit Liebe teilgenommen hätte."

Bertrams Zweifel an Goethe haben sich als unberechtigt erwiesen. Das „Schwarz auf Weiß", das Sulpiz herausreden sollte, blieb nicht aus; es erfolgte, im Jahr 1815, der ziemlich umfangreiche Aufsatz: „Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar", womit Goethe der mit der Romantik eng zusammenhängenden historisch-patriotischen Empfindung der Zeit freimütig seine Huldigung entgegenbrachte und den persönlichen Trägern dieser Tendenzen in den verschiedenen Städten der Rheinlande das schönste dauernde Denkmal setzte.

Die Glanzpunkte der Schrift bilden das Kapitel über Köln, von dem man wirklich mit Sulpiz Boisserée sagen kann, daß es einen anmute, wie ein Kapitel aus „Dichtung und Wahrheit", und dann der Abschnitt „Heidelberg", wo eigentlich, um einen Goetheschen Ausdruck zu gebrauchen, der Spielmann begraben liegt, nämlich die Besprechung der Boisserée-Gemäldesammlung, eigentlich Goethes Zurecht- und Auseinandersetzung mit der altdeutschen Malerei.

Als die Schrift in Sicht war, schrieb Friedrich Schlegel: „Daß Goethe über Euere Bilder schreibt ...

* Auf sein großes Domwerk, das er mit ungeheuern Opfern an Arbeit und Geld zustande gebracht — ein Werk, auf das ganz allein der spätere Ausbau des Domes zurückzuführen ist — hat der französische Schriftsteller Châteaubriand sechsfach subskribiert; König Friedrich Wilhelm III. ließ sich ein Exemplar schenken, ein zweites geruhte er allergnädigst bestellen zu lassen.

usw." — „und noch heilsamer kann es werden, wenn er bei dieser Gelegenheit, wie ich höre, daß er es im Sinn hat, den Preußen etwas den Sinn öffnet, über den hohen Wert und den altdeutschen Charakter der Rheinlande überhaupt . . ."

Merkwürdige Ausdrucksweise von einem, der so gern um jeden Preis eine diplomatisch-politische Rolle gespielt hätte. „Hoher Wert und altdeutscher Charakter". Werte gibt es allerlei. Einer heißt z. B. Steuerkraft und hat mit altdeutschem Charakter kaum etwas zu tun. Es kann aber jemandem an dem einen sehr viel und an dem andern verflucht wenig liegen!

Schlegel fährt fort: „Und selbst für die bildende Kunst, wenngleich ich ihm verhältnismäßig für diese nicht sehr viel zutraue, wird sein Reden darüber nicht ohne Nutzen bleiben, weil er doch von alters so anregender Art ist . . ."

Sehr gnädig, dieser Schlegel gegen Goethe, nicht wahr?

Als er dann in Goethes Schrift sich nicht genannt fand, fühlte er sich in seiner Eitelkeit schwer verletzt, und seine Frau äußert sich in einem Briefe an Sulpiz (vom 21. Juli 1816) recht gehässig, muß aber doch zuletzt „gestehen, daß Goethes seine Art (allerliebst weiblich-naiver Stil) doch ein gewaltiges Licht und einen Aufschluß über seine ganze Ansicht von der Malerei der Deutschen gibt; jetzt wird einem alles klar und zusammenhängend".

Die bedeutende Frau konnte sich trotz ihrer Gereiztheit also doch nicht gegen die Macht des Goetheschen Geistes verschließen.

Das ganze Büchlein war so recht eine Gelegenheitsschrift und für den Tag und sein Bedürfnis geschrieben, man darf sich darum nicht wundern, wenn es heut von Wenigen gelesen wird. Gleich das Kapitel über die Boisserésche Sammlung, vielleicht die schönste Perle Goethescher Kunstäußerung, findet nicht gerade jeder heraus, es mag deshalb ebenfalls wenig gekannt sein, und das ist schade. Keiner, der sich mit Kunstfragen beschäftigt, dürfte daran vorübergehen. Es ist, abgesehen von einem ganzen Nest tiefer Gedanken, ein Muster kunstgeschichtlicher Betrachtung, wie es zuvor keins gegeben hat.

* * *

Diese köstlichen zwanzig und einige Seiten wären ohne Sulpiz Boisserée nicht geschrieben worden.

Aber auch noch anderes in bezug auf Goethe verdanken wir ihm. Er hat mit dem großen Manne nicht nur auf seinen nächsten Zweck hin verkehrt, sondern war sich der Bedeutung dieses Verkehrs für seine allgemeine eigene Kultur in hohem Grade bewußt; er schreibt an seinen Bruder Melchior (15. Mai 1811) „. . . . . es geht mit ihm, wie mit allen eigentümlichen Menschen: so viel man auch von ihnen weiß und hört, sieht man doch immer noch viel Neues, wenn man mit ihnen selbst zusammenkommt, und deshalb allein ist mir diese Bekanntschaft über alle Maßen schätzbar. Sie giebt mir einen Beitrag zur Kenntnis der menschlichen Natur und des Lebens überhaupt, den ein Dutzend Bücher und Geschichten großer Männer nicht so verschaffen können . . ."

In diesem Bewußtsein hat Sulpiz noch außer seinen Briefen Aufzeichnungen über Gespräche und Erlebnisse mit Goethe gemacht, die, so knapp und summarisch sie im Ganzen gehalten sind, an einzelnen Stellen zum Wertvollsten und Intimsten gehören, was unsere Literatur dieser Art besitzt.

Sulpiz Boisserée war gleichweit entfernt von jener absoluten Hingebung, die — siehe Eckermann — bis zur Aufhebung und Ausschaltung des eigenen Selbst geht, wie von jenem ehrfurchtlos-kritischen Verhalten, das seine Stärke allein im Negativen hat; er hielt sich in der glücklichsten Mitte zwischen beiden Extremen. Als Goethe einmal, vielleicht etwas übertrieben, von seiner Zusammenkunft mit Napoleon sprach, konnte sich Sulpiz nicht enthalten, den Verdacht der Ostentation auszusprechen und daran zu erinnern, wie Napoleon den „armen Müller betört". Goethe verwarf die Ostentation mit Müller, das sei ein anderes Verhältnis gewesen, „weil er eben der arme Müller war". Ein gutes Wort. Und Sulpiz mochte sich wohl hüten, vor Goethe „der arme Müller" zu sein.

So mag folgende kritische Äußerung des Achtundzwanzigjährigen der Wahrheit ziemlich nahe kommen, obwohl sie nur als Vermutung ausgesprochen wird. Sulpiz meint, im Zusammenhang der oben angeführten Stelle, daß jedenfalls Goethes eigene Lebensbeschreibung den persönlichen Verkehr mit ihm in keiner Weise ersetzen könne. „Er ist gerade jetzt", fährt Boisserée fort, „mit dieser Arbeit beschäftigt und hat schon einige Stücke, ich glaube den Anfang davon, bei Hof vorgelesen; es muß auf jeden Fall ein höchst künstliches und merkwürdiges Buch werden; er hat da von einer Menge Menschen und Dingen zu reden, wovon er durchaus nicht alles mit klaren baren Worten sagen darf, das wird dann allerlei wunderbare Tänze zwischen dem verständigen Hofmann und dem tollen deutschen Burschen hervorbringen, der besonders bei solchen Erinnerungen alter Zeiten immer noch wieder aufwacht."

Besonders die letzte Bemerkung ist interessant genug, um so mehr als sie doch auf direkter Erfahrung zu beruhen scheint.

An einer andern Stelle werden Goethes Geständnisse angeführt, wie er an Werken einer gehaßten Richtung seine Wut ausgelassen „mit Zerschlagen der Bilder an der Tischecke, Zerschießen der Bücher usw., er habe sich da nicht erwehren können, mit einem Ingrimm zu rufen: das soll nicht aufkommen, und so habe er irgend eine Handlung daran üben müssen, um seinen Mut zu kühlen".

Das mag sich nun freilich auf eine frühere Zeit beziehen!

Ein anderes Bild von Goethe, neben das sich zugleich das seines Herzogs stellt, ist von nicht übler Kontrastwirkung: „Der Herzog gebärdete sich etwas stallmeistermäßig, wie er auch aussah . . . fragte viel, aber abgerissen durcheinander . . . Man sieht in seinem Wesen gleich die wohlbekannte preußische Militär-Genialität, mit allerlei europäischem Bildungswerk verbrämt; er äußerte in seiner unwissenden Weisheit, es sei doch jammerschade, daß der Dom den Petrus von Rubens verloren, denn das sei so ganz und gar

dem Geist dieses großen Gebäudes angemessen, und dafür bestimmt gewesen! Ich sah den alten Herrn (Goethe) an, der steinern, wie ein Medusenbild daneben stand, und ließ die durchlauchtigste Weisheit auf sich beruhen."

Goethe selber schildert Weimar so: „Da ist es zu nüchtern für Euch; das Theater kein Ersatz für das schaureiche, manchfaltig bewegte Leben, welches Ihr von Köln her gewohnt seid ... In Köln ... im Dom ... da sei doch ein Leben; sie in Weimar müßten sich behelfen mit der Gelehrsamkeit, stoppelten den Tempel von Ephesus mit aller Mühe auf dem Papier zusammen und den Wagen des Alexander, und am Ende sei es doch nur für wenig Einzelne."

Damit rät er Boisserée ab, nach Weimar zu ziehen; er hat bekanntlich auch Schiller immer davon abgeraten.

Einige Situationen von hohem allgemeinem Interesse sind allein von Boisserée aufgezeichnet worden und wären ohne ihn der Welt verloren gegangen.

So der Besuch Goethes in Karlsruhe bei Jung-Stilling. „Werden von der Frau nicht erkannt und von ihm kalt aufgenommen ... Goethe, der so herzlich und jugendlich wie möglich, war tief gekränkt durch diesen Empfang; am meisten aber durch die Äußerung Jungs: Ei, die Vorsehung führt uns schon wieder zusammen."

Man möchte dazu die Bemerkung machen, daß dem tieferen und bedeutenderen Menschen alles naturgemäß mehr Tiefe und Bedeutung hat, also auch die Freundschaft, und die andere: daß eben doch der Dichter allein begnadet scheint, seine Jugend in gewissem Sinne ins Alter hinüber zu retten.

Auch über den Verkehr Goethes im Hause Willemer und der berühmten Gerbermühle zur Zeit der Entstehung des West-östlichen Divans (1815) wird es wenig geben, was den Aufzeichnungen Boisserées an Farbentreue und Intimität gleichkommt. Der Ton in dem interessanten, fast möchte man sagen pikanten Hause, die ganze poetisch-urbane Geselligkeit tritt uns in den Tagebüchern fein und nuanciert vor Auge und Ohr. Ein höchst bedeutsames Urteil Goethes über Willemer ist notiert.

Alle hierher gehörigen Stellen anzuführen, brauchte zu viel Raum, nur eine kleine sozusagen Momentphotographie Goethes von Sulpiz: „Auf dem Heimweg begegnete mir Goethe, in der Fahrstraße, maulaffend ... Wir wandern durch die Messe am Main; alle Landschaften werden bedacht, die ihre Produkte und Waren hierher senden. Freude, daß die Welt, das Leben für Bedürfnisse sich immer gleich bleiben. Ein Trost für die Seelenwanderer. Wir kommen endlich zum Krahnen. Goethe fragt nach allen Kisten und Fässern, was darin sei ..."

Goethes Aussprüche über die Kunst wurden, soweit sie die Gotik betrafen, bereits angeführt; sie sind aber noch weit interessanter, soweit sie die Gotik nicht betrafen.

Davon nur einiges Wenige, was entweder heute besonders Interesse erregen muß, oder im allgemeinen sehr stark ist. Jedermann weiß, welche Schätzung der Maler Friedrich auf der Berliner Jahrhundertausstellung erfahren hat; Goethe meint, „die Bilder von Friedrich können ebensogut auf den Kopf gesehen werden!"

In anderer Weise kommt Runge zur Sprache, der jetzt ebenfalls eine Art Auferstehung erlebt hat. „In dem Musiksaal (bei Goethe) hingen Runges Arabesken oder symbolisch-allegorische Darstellungen von Morgen, Mittag, Abend und Nacht. Goethe merkte, daß ich sie aufmerksam betrachtete, griff mich in den Arm und sagte: ‚Was, kennen Sie das noch nicht? Da sehen Sie einmal, was das für Zeug ist, zum Rasendwerden, schön und toll zugleich.' Ich antwortete: ‚Ja, ganz wie die Beethovensche Musik ... wie unsere ganze Zeit.' ‚Freilich,' sagte er, ‚das will alles erfassen und verliert sich darüber immer ins Elementarische, doch noch mit unendlichen Schönheiten im Einzelnen. Da sehen Sie nur, was für Teufelszeug, und hier wieder, was da der Kerl für Anmut und Herrlichkeit hervorgebracht, aber der arme Teufel hats auch nicht ausgehalten, er ist schon hin, es ist nicht anders möglich, was so auf der Kippe steht, muß sterben oder verrückt werden, da ist keine Gnade."

Den Kommentar dazu mag sich der Leser selber machen.

Und nun noch ein Wort von prinzipieller Bedeutung. Goethe gesteht, daß „er eine ganz andere Ansicht von der Kunst habe (als die Brüder Boisserée)". Diese „hingen am Gegenstand, und müssen daran hängen, das sei recht, das gehöre zur ganzen Ansicht, aber es sei nicht das Höchste. Der Spielmann sei noch irgend anders begraben".

Und noch deutlicher: „In Hobbema, in Paul Veroneſe, in Rubens erscheint die Selbständigkeit der Kunst; wo der Kunst der Gegenstand ganz gleichgültig, sie rein absolut wird, der Gegenstand nur der Träger ist, da ist die höchste Höhe."

Man wird wenig deutlich-kräftigere Aussprüche über Kunst bei Goethe finden als diesen.

* * *

Wenn ich nun noch einige kräftige Auslassungen Goethes über den neumodischen Mystizismus — er ist in unsern Tagen erst wieder recht neumodisch — anführen wollte („Dummes absurdes Volk, verstehen ja nicht einmal, wie denn die Messe geworden ist ..., wollen nur einen Mystizismus machen"), so würde ich damit zu dem Gedankengang meiner Einleitung zurückkehren. Aber ich muß hier abbrechen. Es ist auch genug; wenn nur der Leser den Eindruck gewonnen hat, daß nächst Eckermann kaum einer bedeutendere Dokumente aus dem Umgang mit Goethe hinterlassen hat, als dieser fromme Rheinländer Sulpiz Boisserée.

Benno Rüttenauer.

Mariens Tor.

Novelle von Norbert Jacques.

Der Mond ging auf über der Straße des Dörfchens, und sein Licht flog plötzlich, wie eine Erscheinung, grün und verhalten leuchtend über das Land.

Stanislaus saß in seiner Stube. Er hatte im Finstern müde und schlaflos den wehen Dingen seines Lebens nachgesonnen und keine Zusammenhänge, keine Beziehungen und keine Ursachen gefunden. Als der Mond die vielen Gegenstände aus der Finsternis herausholte und sie dann still umwob, trat er ans Fenster und schaute hinaus. Die Ereignisse des Mondlichtes waren mit einer gewaltsamen Plötzlichkeit geschehen, und Stanislaus begann ihr nachzugrübeln. Sie mußte doch einen Sinn haben, dachte er sich, denn oftmals erfuhren Begebenheiten seines eigenen Lebens an zeitlich parallel laufenden Vorgängen in der Natur, denen er beiwohnte, eine wunderbar ins Kosmische verherrlichte Kopie: Ein Wolkenschatten, der einen Berg hinanlief, wie ein Gedanke ferner Schwermut übers Herz; ein Stern, der nachts in die Weltenräume fiel, schön und traurig, wie eine Frauenseele, die man verliert . . .

Stanislaus versuchte, in einem zeitlich geordneten Zug die Ereignisse der letzten Wochen an sich vorübergehen zu lassen. Minni, die kleine Frau, deren süße Drolligkeit ihm erst jetzt lieblich einging, stand beherrschend im Zug der Bilder. Mit Sehnsucht, Verliebtheit und Groll führte Stanislaus seine Gedanken um sie herum. Er hatte sie geheiratet, nachdem er an wievielen in die lächerliche, schmerzende Verzweiflung des Verlassenseins abgeglitten war. Sie war blutjung gewesen und blond, und sie lachte immer und wollte dieses Lachen in ihr Leben verflechten. Ihre Kleider lachten, ihre Haare, ihr Gang, das Spiel ihrer Hände, der Fluß ihrer Bewegungen, der Kreis von Luft und Licht, der sie umstrahlte . . . alles. Stieg der Sonnenstrahl durchs Fenster in die Stube, so stellte sie sich hinein, wiegte die Glieder in seinem Flimmern und tanzte und lachte. Und in den Gassen lächelte ihr koketter Gang den Vorübergehenden zu und warb heimlich und verstohlen. Sie lachte im Haus und in den Gassen. Und Stanislaus! War denn das Leben zum Lachen da? Er zerrte sie mit sich über die dunkel verschränkten Wege seines melancholischen Wesens. Er hatte nur Sehnsucht und nie Besitz. Er zog sie stundenlang über die schmutzzerwühlten, traurigen Feldstraßen der kalten Jahreszeiten, weil er in der Vergeblichkeit ihres trübseligen Daseins etwas seiner Seele Verwandtes genoß. Er zwang sie, der wesenlosen, gewaltigen Trauer der Regenwolken nachzuwandern. Wenn der Sturm kreischend sich über die Landstraßen peitschte und die Bäume bog, mußte sie mit hinaus und an der Mosel entlang wandern und dem Groll und der rauschenden Wehmut der nimmermüden Wellen ihren Sinn schenken. Stanislaus zwang sie. Sie weinte heimlich des Nachts die Kissen voll; dann trug er sie oft in eine eigene, stille Welt von wehmütig tröstender, ferner Zärtlichkeit, die er aus den Erfahrungen seines schmerzvollen Lebens leichter schaffen konnte; und sie sank wieder zurück, von wo sie Tag für Tag fliehen wollte.

Schließlich kam jener letzte Abend im Mai.

Minni wollte unter den Linden der Esplanade, deren Knospen der Frühling sprengte, im sinnlichen Odem des wollüstigen Maienabends tänzelnd spazieren gehn. Der Saft, den sie in den Bäumen drängen fühlte, kitzelte sie. Da gab es was zum Lachen, unter den Linden. Da gingen all die Menschen der Stadt im Mai. Lachend wollte sie unter ihnen sein. Stanislaus aber, dessen müde Wünsche der Ausbruch dieser frischen Sinnlichkeit verletzte, führte sie in die Kathedrale. Er besuchte sonst niemals Kirchen; aber die Maienandacht, die jeden Abend Marien zu Ehren gefeiert wurde, schien ihm als das asketisch Entgegengesetzte zu den Wünschen seiner jungen Frau, und er wollte Minni quälen. Sie setzten sich in eine verlassene Seitenkapelle hinein. In ihr Düster schlug kaum eine Welle des milden Kerzenlichtes, das im Chor um ein Bild der Maienkönigin strahlte. Am Hauptaltar bewegte sich die feierliche Gruppe von Priestern und Chorknaben in dunkelbunten Brokatgewändern; die duftenden Wehen entströmten den Weihrauchfässern und hingen schwebend im Licht, und die Orgel rauschte hinein, und Knabenstimmen sangen Maienlieder ihrer Königin zur Feier.

Ihre Stimmen waren voll herber Knabensehnsucht, die mit unbewußten Qualen im Mai erwachte und aufglimmerte. Die junge Frau stand mitten in diesem heißen Ausbruch, und das Ungestüm und der Drang ihrer Maienjugend rüttelten an all der aufgezwungenen Feierlichkeit. Draußen riefen Sehnsucht und Knospen, und das Marienbild stand so blassen, entsagenden Gesichtes in der frommen Abendfeier. Sie schloß die Augen und dehnte sich zurück, schwer atmend. Stanislaus erwischte diesen Ausbruch. Die Wut erfaßte ihn. Er fühlte in ihm den Widerstand, der sich gegen seine unfruchtbaren Absichten rieb und unsichtbar und unaufhaltsam seine eigenen Wege junger Sehnsucht vorwärts drängte.

„Knie nieder!“ herrschte er Minni an.

Sie tat es. Ihre innerliche irdische Erregtheit kam ihr in dem milden heiligen Kult, mit dem um sie die Mutter Gottes gefeiert wurde, als Sünde vor und sie verlor den Willen über sich. Sie drückte die Knie auf die harten, kühlen Steinfliesen, neigte den Kopf und faltete die Hände und wollte beten und dachte doch immer nur an die Lindenknospen und an die wandelnden Menschen der Esplanade.

Stanislaus ahnte ihren Zustand. All sein Leben hatte er sich an ihm blutig gerieben, und alle Frauen, die er geliebt, waren ihm im Mai entglitten. Voll Schmerz und Zorn knirschte er ihr zu:

„Küß den Boden, du . . du . . Weib!“

Und sie zog die Lippen zwischen die Zähne, biß zusammen und drückte ihr Gesicht auf die kalten Steine und hörte den Fluch ihres Mannes, der verzweifelnd, wollüstig und unfruchtbar über sie hinweg in die Finsternis der Kapelle zischte.

Dann gingen sie nach Haus, und keiner sprach ein Wort. Stanislaus warf sich unzufrieden, bereuend, gequält . . . in seinem Zimmer in einen Stuhl und sann nach, wie er seine kleine arme Frau wieder aussöhnen könnte.

Von der Stunde ab hat er sie nicht mehr wieder gesehen. Sie hatte das Haus heimlich verlassen und war wohl noch in derselben Nacht zu ihrer Mutter nach Saargemünd gefahren. Aber auch dessen war er nicht sicher.

Als sie nicht wieder kam, begannen ihn die Wohnung und die Straßen der Stadt zu bedrängen. Er fühlte sich von ihnen verhöhnt und verfolgt. Seine Schritte klangen und hallten schwer und mit bäuerischen Lauten zwischen den Wänden und klapperten in einem ängstlichen, übertriebenen Verhallen nach. Es war ihm, als wollten die Leute ihn fragen, wo denn der lächelnde Gang seiner kleinen Frau geblieben sei, und als ahnten sie die Ursache, weshalb er allein ging. Das ertrug er nicht.

So wanderte er denn eines Tags über Land und kaufte sich in einem Nachbarort des Dorfes, in dessen Herrenbauernhaus er vor fast vierzig Jahren geboren worden war, eine verlassene Bauernstelle. Das kleine Dörfchen hieß Creuse. Es hatte nur zwei kurze Häuserreihen längs eines breiten, unebenen und grasüberwucherten Weges, und die Häuser waren teils Hütten, teils lagen sie verlassen in Ruinen, ohne Dächer, ohne Türen und Fenster. Ihre ehemaligen Bewohner hatte der Boden nicht mehr zu ernähren vermocht und sie waren in die jungen und kräftigen Industriezentren gezogen, deren rauchende Schlote hinter den fernen Hügeln einen langen Zaun aufstellten. Dort waren sie Arbeiter geworden. Ihre wertlosen Häuser verfielen langsam in den Dörfern. Niemand ersetzte die Davongegangenen.

Das Haus, das Stanislaus alsbald gegen seine Metzer Wohnung tauschte, war größer als alle andern des Dorfes. In dem neuen Glanz seines roten Ziegeldaches und seiner weißen Tünche hob es sich wohlhabend aus den ärmlichen Häusern heraus und besaß etwas Herrschaftliches. Stanislaus verließ es selten. Er saß oft am Fenster und schaute über die Straße hinweg. Drüben war ein großer Teich; sein Wasser lag tot unter einer dicken, unbeweglichen Moordecke. Hinter dem Teich flossen die farblos braunen Felder in der Talmulde dahin, oft unterbrochen von brachliegendem Ackerland und von dürren Heidestreifen, in denen seltene kleine Tannenbäumchen starrten. Weit in der Ferne zogen hinter dem Kanal langer, wenig tiefer Täler die Schleier der blauen Vogesen und waren voll Duft und lichter Schönheit, die nicht in das müde Land hineingehörten und wie eine Erscheinung sonniger Tage ferne standen.

Alles was ihn neu in dem Dorfe umgab, war schon mit hineingewachsen in die Gedanken um Minni und die Enttäuschungen seines verflossenen Lebens. Aber wie ein mooriger Teich lag es, untätig, müde und stillstehend in ihm und verrankte sich unter dem blinden Spiegel des Wassers ineinander. Niemals kam ein Fortschritt, eine Handlung, eine Erkenntnis in seine Schmerzen, und eigentlich schien es ihm, als sei alles mit ihm so gewesen, schon lange bevor sein Dasein in einem bewußten Leben schritt.

In diese Vorstellungen war die gewaltsame Plötzlichkeit des Mondes gefallen. Das Licht stand mit einer festen Gebärde auf den armseligen Hütten und hob die verfallenen Häuser heraus. Das Auge des Teiches schlief schwarz berührt, und das große Brachfeld hinter ihm war struppig und öde. Das grünliche Licht hatte ein höhnisches Lächeln, und aus ihrer grausamen Starrheit drang eine Erkenntnis in den Unglücklichen: daß er mitten aus dem Verfall dieses Landes gewachsen sei. Seine Ahnen hatten seit undenklichen Zeiten aus den Schollen gelebt, sich Reichtum und ihnen die Kraft entsogen, und er als der erste Undankbare war davongegangen. Trotzdem war es dasselbe, wie die hungernden, blassen Äcker und die Ruinen der alten Bauernhäuser. Er wollte hinaus aus ihnen, weil er sie fürchtete, und kam nie weiter, als bis zum nahen Metz. Dort saß er fest, und die Heimat behielt ihn in ihren Augen. Sie ließ ihn nicht. Sie war grausam, schadenfroh, anspruchsvoll. Sie klammerte eifersüchtig in ihre auszehrige Dürftigkeit alles fest, was auch nur von ferne ihr gehörte. Sie nahm ihm die süßen Frauen, nach deren sehnsüchtiger Schönheit er seine kranken Wünsche führte.

„Nun hast du mich ja wieder!" knirschte Stanislaus und krallte die Hände erregt ums Fensterkreuz.

Der verzweifelte Gedanke, willenlos, verloren den Ruinen seines Landes ausgeliefert zu sein, hieß ihn sich nach Hilfe umblicken. Das Bild Minnis stand vor ihm. Sie war so frisch, so jung. Sie war nur: sie selber. Es erfüllte ihn nun mit Bewunderung, daß sie sich von ihm losgerissen hatte, und er ergab sich wieder uneingeschränkt ihrer Liebe.

„Du könntest mir helfen, Minni!" sprach er in die Nacht hinaus. Er fühlte wohlig die Inbrunst seiner Stimme und ging schnell und voll Hoffnung hinter diesen neuen Gedanken weiter. Ich werde ihr schreiben, sagte er sich. Alles, alles werde ich ihr schreiben, von wo ich komme, was ich bin. Und daß sie recht hatte zu tun, was ich ihr nie vergeben habe. Sie war die Stärkere von uns. Sie soll die Führung übernehmen, und dann gingen sie beide in ein stilles Glück hinein.

O, wie wollte er ihr kindlich gehorsam sein, ihr folgen. „Minni, du süße kleine Frau!" so betete er, „du, du hilfst mir!"

Er schloß die Läden und das Fenster und zündete die Lampe an. Dann setzte er sich hin und schrieb ihr einen langen Brief, daß nun alles anders mit ihm sei, und flehte sie an, daß sie zu ihm zurückkehren möchte.

Währenddessen war der Mond vor dem Fenster, und das Netz seines Lichtes lag mit grünlichen, höhnischen Maschen fest über den Ruinen der Höfe und über den Brachfeldern und ließ nichts entschlüpfen. In dem toten Teich sangen sich die Frösche zu, und aus den Hausruinen flatterten Fledermäuse auf; sie schwangen ihre schwarzen Gewänder irre durch die Straßen und schlugen oft an die Fensterläden von Stanislaus' Stube, in dessen Ritzen blasse Lichtstreifen lagen.

* * *

Der Brief war schon seit einer Woche fort. Stanislaus hatte ihn aufs Geratewohl an Minnis Mutter adressiert. Es war ja gleich; denn er war seiner guten Sache sicher. Er ging fröhlich umher, wanderte stundenlang über die Felder und durch die Dörfer und stritt sich lustig mit den brachliegenden Äckern und den Häuserruinen:

„Wer bekommt mich? . . . Ihr? Ja, Langenase . . . wenn ihr warten könnt!"

Die Acker blieben dürr und stumm und die eingefallenen Häuser armselig und traurig, und Stanislaus fragte sie:

„Kennt ihr Minni, ihr Hungerleider? Ja, dann würdet ihr grünen und euch wieder neu errichten, ihr Schlauen. Aber ich gebe sie euch nicht her, und wenn sie übermorgen kommt, dann soll sie gleich in den Wagen, und die Pferde ziehen an und heißa, Liebste, wohin fliegts in die Welt! Bleibt nur ruhig und regt euch nicht auf."

Eines Abends beschloß Stanislaus, daß morgen der Brief da sein könnte. Er legte sich ein Goldstück zurecht. Das sollte der Lohn des Postboten sein. Dann schloß er die Läden und Fenster und machte Licht. Draußen quakten die Frösche im schwarzen Teich, und der Mond beschritt seinen grünen, höhnischen Weg. Stanislaus aber suchte alle Reisebücher hervor, blätterte in ihnen herum und breitete Karten über den Tisch. Sie würden nach Griechenland reisen. Ach, nach Griechenland. Er lehnte sich zurück, schloß die Augen und hatte wollüstige Bilder von dem Meer blauer Hügel, das unter dem glanzvollen Himmel gebreitet lag, und von Bergen blühender Wälder, durch die er und die süße kleine Frau schritten. Sie waren in Griechenland, o, in Griechenland! Erst füllte er mit diesen Vorstellungen minutenlang sein Herz. Dann legte er sich wieder über die Karten und las in den Büchern. Ach, vielleicht fanden sie in Griechenland ein Dörfchen. Es mußte auf einem Berge liegen, ringsum Wald, und nur vor den Fenstern ihres Hauses fiel, wie eine Schleppe, ein Garten tief hinab, eine Lichtung zwischen den Wäldern, und unten zu Füßen der Schleppe sang das Meer an die Gartenmauer, das blaue schöne Meer. Das Häuschen dürfte einfach sein, um so besser, und klein, was tat es? Aber der Garten über dem Meer! O, in Griechenland! . . .

Am nächsten Tage wartete Stanislaus voll Ungeduld und Hoffnungsfreudigkeit auf den Briefträger. Der Bote kam immer kurz nach der Mittagszeit und Werktags wie Sonntags nur einmal im Tag, weil er viele solcher kleinen Dörfchen zu versehen hatte. Das Postdorf lag etwa eine Stunde von Creuse entfernt. Es war auch der Kirchort, und ein Fußweg führte in fast gerader Linie über die Acker, Heidestreifen und Brachfelder zwischen den beiden Ortschaften.

Der Vormittag schlich mit langsamen Stunden des Harrens träge vorüber. Als die Mittagszeit nahte, begann Stanislaus den Fußweg abzulauern. Dann sah er den Boten plötzlich über den Hügel kommen und er ging vors Haus. Er blickte in die entgegengesetzte Richtung und wartete fiebernd, daß ihm der Briefträger plötzlich von hinten zurufen würde: „Ein Brief für Sie!"

Aber der Briefträger ging vorüber und hatte nichts, als seinen Gruß. Wehmütig und enttäuscht schaute Stanislaus ihm nach. Der Briefträger schlug den Stock kräftig in den Boden und schritt weit aus die Straße hinauf. Seine Tasche hing an ihrem Riemen über die Schulter und schaukelte langsam hin und her. Als der Briefträger, auf der Höhe angelangt, nach rechts umbog, sah Stanislaus die Tasche klein und schwarz gegen den Himmel stehn und unter den schnellen Schritten ihres Trägers mit kleinen Rucken auf und ab fliegen. Dann verschwand der Mann bald hinter dem Hügel, und Stanislaus ging in sein Haus zurück und war voll enttäuschter Traurigkeit.

Eine Woche lang trieb Stanislaus Mittag um Mittag ohne Erfolg dieses Spiel, denn niemals kam ein Brief für ihn. Da fing er an dem Postboten entgegen zu gehn. Er traf ihn gewöhnlich auf dem halben Wege. Wenn er ihn sah, begann sein Herz ein stürmisches Tempo zu schlagen. Seine Augen bohrten sich in die Hände des Briefträgers: ob er jetzt, wenn er ihn bemerkte, den Stock an die Tasche hängt, losschnallt und nach dem Briefe langt. Aber der Briefträger schritt stets ruhig aus, trieb mit der einen Hand den Stock und hatte die andere in der Hosentasche stecken. Stanislaus ging, von heftiger, schmerzhafter Ungeduld bewegt an ihm vorüber und beantwortete den lauten Gruß kaum und nur mit einem feindseligen Knurren; wenn der Briefträger ihn nicht mehr sehen konnte, lief er querfeldein schmerzstammelnd, wie ein Kind, nach Haus.

Nach und nach wuchsen seine täglichen Enttäuschungen in eine heftige Feindschaft gegen den Briefträger hinein. Er beschuldigte ihn, den Brief mit Absicht nicht abzugeben oder verloren zu haben, weil er wohl im Bunde mit der Eifersucht des auszehrigen Landes war. Deshalb ging er eines Tages nach Vigy und bat den Vorsteher des Postbureaus, daß er dem Boten nichts mehr für ihn mitgeben sollte. Nun wanderte er täglich nach Vigy. Er war schon in früher Morgenstunde vor dem Posthaus und ging ungeduldig auf und ab, bis der Postmeister aufstand, die Post durchsah, abstempelte und ordnete und Stanislaus durchs Fenster zurief: „Nein, nichts da! Vielleicht mit der nächsten Post!"

Nachmittags ging Stanislaus sich dieselbe Antwort holen. Die Leute bemerkten und bespöttelten seine Postgänge und schüttelten den Kopf, wenn er an ihnen vorbeieilte.

Sie hatten ihn alle als Kind gekannt, und sein Vaterhaus, schon seit einem Jahrzehnt nicht mehr bewohnt, begann langsam, wie die vielen andern, zwischen ihren Wohnungen zu verfallen. Er hielt sich ihnen fern und ging als Einsamgänger an ihnen vorbei. Sie nannten ihn den Briefnarren aus Creuse und machten ihn zum Landkuriosum, mit dessen Streichen sie die Geschäftsreisenden unterhielten und die Verwandten, die öfter des Sonntags aus den Hüttenortschaften sie besuchen kamen und meist Jugendkameraden von Stanislaus waren.

* * *

Eines Sonntagmorgens erstaunten die Frühmeßgänger, die das stubengroße Kirchlein nur lückenweise füllten, als sie den Briefnarren eintreten und sich in eine Ecke drücken sahen.

Als Stanislaus heute morgen schon zur Post gegangen war, hatte er noch verschlossene Türen gefunden. Aber die unentweihte Frühgasse herauf hörte er in der Kirche das laute Beten der Meßgänger und den eintönig

schleppenden Gesang der lateinischen Altargebete. Wie lange hatte er nicht mehr in das Innere dieses Kirchleins gesehen! Er war in ihm getauft worden. Als Kind hatte er täglich in den kleinen unbequemen Bänken gekniet, die bis dicht an den Altar hinanstanden. Und dann die Zeit der ersten Kommunion. Wie stark waren noch seine Erinnerungen an die bittere Enttäuschung und an die feierliche Wehmut jenes Tages! Dieses fromme Beten, dieses heiße, ringende Flehen wochenlang, und Pein und Sehnsucht und die höchsten Erwartungen nach dem großen unbekannten und unerforschlichen Gott, der aus grausamen Fernen, mit schmerzender Liebe ihm und den andern Kindern die mystischen Verheißungen jenes ersten, heiligen Tages gab! Von jenen Enttäuschungen her lag all das Unglück in seinem Leben.

Wenn er wieder beten könnte wie damals, dachte er sich aus diesen alten Erinnerungen heraus. Beten, flehen nach dem Briefe Minnis. Das ergebnislose Warten, das fortwährend enttäuschte Sehnen hatten ihn so weich gemacht. So war er denn in die Kirche gegangen und schnell in die leere Ecke getreten. Dort saß er, und sein Grübeln war ein wortloses heißes Gebet, das durch alle Erinnerungen seiner Kinderzeit lief.

Die Leute, die in den hinteren Reihen saßen und ihn sahen, flüsterten sich zu und schenkten dem ungewohnten Besucher ihren rücksichtslosen Vorwitz. Selten wurde eine Messe zerstreuter angehört, wie diese Sonntagsmesse in Vigy. „Was ist denn nun in ihn gefahren, daß er zum Priester kommt? Welcher neue Streich wird das denn werden? Was für eine neue Marotte? Soll er vielleicht seinen Brief endlich bekommen haben? Oder hat er die Hoffnung aufgegeben einen Brief zu bekommen, den ihm niemand schreibt, und will er es jetzt mit Gott versuchen? Nu, der Pfarrer wird ihm schon weismachen können, daß Gott Briefe zaubert, wenn man ihm auf die richtige Weise entgegenkommt."

So fragten und spotteten sie untereinander, und weil gerade der Klingelbeutel an ihren Nasen vorbeigereicht wurde, drehten sie sich um und wollten im Düstern den Glanz eines Goldstückes erspähen, das Stanislaus dem Pfarrer und Gott schenkte, damit sie ihm zu seinem Brief verhelfen sollten.

Stanislaus aber fuhr erschreckt aus seinem Dahinbrüten auf, als sich im Dunkeln, wie ein dünner langer Arm, der Beutel an der Stange zu ihm herüberreichte. Er verstand nicht sofort, was man von ihm wollte, und er schreckte abwehrend ein wenig seitwärts. Da zog der Küster, der die Bewegung mißdeutete, den Klingelbeutel schnell und erzürnt zurück und murmelte zwischen den Zähnen: „Briefnarr, lausiger!"

Langsam wurde sich Stanislaus der Harmlosigkeit des langen dünnen Armes bewußt, und mit einem wehmütigen Lächeln glitt er ein Stückchen zur Wirklichkeit zurück.

Aber zugleich unterbrachen sich das Gebet und die Handlungen des Priesters und der Chorknaben am Altar. Aus dem Harmonium strömte ein rauschender Akkord, der unvermittelt abbrach, als der Priester sich in der kleinen Kanzel aufrichtete und die Hände über die Versammelten ausstreckte.

Die Predigt beschäftigte sich mit dem Kult Mariens, der Mutter des Heilandes. Der Prediger war ein junger Priester, der noch nicht auf seine Zuhörerschaft herabgestimmt war und voll jungen Blutes die göttliche Mutter pries. Er malte den mystischen Sinn des Mensch und Gott verbindenden Weibes, die schmerzhafte Frauenschaft, ihr süßes heiliges Muttersein, ihren himmlischen Erdengeist; o, wie blickten ihre Augen den Menschen an! Und all die Liebe, und all die glühende, blumenhafte Keuschheit der Mutter-Jungfrau! . . .

„Und wer von euch die Himmlische nötig hat," so predigte er weiter, „der pilgere zu ihr. Es gibt Orte, an denen sie besonders mit ihrer frauenhaften Milde und mit der Macht, die sie im Himmel besitzt, zu den Menschen steigt und den Wunden und Kranken des Lebens ihre Huld gewährt. O, wie kann sie helfen, sie, die allewige Gütige, die Verstehende, die Trösterin der Betrübten und die Helferin der Leidenden! Wie in jedem Jahr, so geht auch in diesem unsere Gemeinde in feierlicher Wallfahrt zu einem Lieblingsort Marias, zu der Ardennerstadt, unsern unserer Heimat. Viele von euch haben schon dort gebetet und haben den Schatz silberner und goldener Herzen gesehn, die, Mariä zu Dank gestiftet, von Kranken und Sündern am Altar der Jungfrau aufgehängt worden sind. Pilgert dorthin, und die jungfräuliche Mutter Christi wird für euch flehen bei ihrem Sohne, unserm Herrn, der für uns Sünder litt und starb."

Die Männer schoben schlafend ihren Tabak zwischen den Zähnen, und die Frauen nickten über ihren im Schoß gefalteten Händen fleißig auf und ab. Und nur Stanislaus starrte aus seiner Ecke zu dem Priester hinüber, war wach auf all die heißen Worte, und fieberte hinter all den Versprechen her. Wo hatte er jemals von einer Frau gehört, wie diese himmlische Gottesmutter es war! Er vergaß alles. Nur „sie" erstand vor ihm, neu und stark, und war im Glanze schöner Ewigkeit die große Frau seiner Sehnsucht. Bevor der Prediger mit dem „Amen" kam, stand es in Stanislaus fest, daß er zu der wunderbaren Frau des Himmels in der Ardennerstadt mitpilgerte.

Er las an der Kirchentür, daß die Wallfahrer sich nächsten Mittwoch frühmorgens in der Kirche versammeln und in feierlicher Prozession zum Bahnhof gehen sollten. Dort nehme sie der Extrazug lothringischer Pilger auf und führe sie zur Wallfahrtsstadt in den Ardennen.

Stanislaus mietete sofort einen Wagen und ließ sich nach Metz fahren. Er ging in einen Goldladen und suchte ein kleines zierliches Herzchen aus. Ein Kranz mattglühender Perlen leuchtete verhalten und kostbar in der goldenen Herzfläche, und in das Ringlein waren drei Saphire eingelegt. Stanislaus ließ das Herz in ein Schächtelchen legen und verpackte es sorgfältig in seine Brieftasche.

Gleich nachdem er diesen Einkauf gemacht, fuhr er mit demselben Wagen nach Haus. Er kam in der Mittagsstunde in Creuse an, entlohnte den Wagenführer und ging in seine Stube. Aber als er seine Gedanken und Gefühle nicht in ihrer Enge zu bewegen vermochte, wanderte er hinaus. Um den Teich lag ein Fäulnis-

geruch, den der leise Windzug in einem Streifen durchs Land mit sich verzog. Stanislaus entkam ihm nicht. Die magere Farbe der Acker bleichte durch die schwächliche, trotz ihrer Jugend schon ermüdete Saat, und die Dürre der Heidestreifen und der Brachfelder knarrte und knatterte unter den Schuhen des Wanderers. Die starke Frühsommer-Sonne ergoß sich über das Land, aber ihre Wärme verstrahlte in der Höhe und besaß keine Kraft für diese Schollen. Ihr Licht war vergeblich und bleich und lag wie ein blasses, entfärbtes Tuch über die Halden und Täler gebreitet. Aber ferne zog das blaue Lied der Vogesen durch die Länder. In der kraftvollen Sehnsucht seiner ätherischen Farbe stand es rufend und groß, wie ein Bild der herrlichen Königin der Menschen, der Helferin Jungfrau Maria, im Himmel.

* * *

Dem Tage der Abfahrt des Pilgerzuges galt die ganze Ungeduld Stanislaus', und in der Sehnsucht nach dem Bilde der Wallfahrtsheiligen verzehrten sich alle seine alten Absichten und alle seine Gedanken.

Als er sich am Mittwoch im grauen Morgen unter die Pilger mischte, die vom Kirchlein in einem nicht allzulangen Zuge laut betend zum Bahnhof schritten, sah man ihn mit merkwürdigen Gesichtern an. Was wollte der Briefnarr schon wieder unter ihnen?

Am Bahnhof hielt der Zug an. Etwa dreißig Personen lösten sich los und, voran der junge Prediger, gingen sie in das Bahnhofsgebäude hinein, während die andern draußen weiter beteten.

Stanislaus, der ganz hinten stand, wußte nicht, was er tun sollte. Um ihn waren einige Männer, die die Kinder und die Frauen ruhig beten ließen, um sich allerlei scherzender Kurzweil hinzugeben. Der zugewanderte Schneidermeister mit den krummen Beinen — er war nebenbei Haarschneider und Barbier und der Clown des Dorfes — zog auch Stanislaus mit in ihre Unterhaltung hinein, weil er hoffte, mit ihm einen seiner billigen Scherze anstellen zu können. Aber Stanislaus benutzte die Gelegenheit, um zu fragen, was denn die Leute zu bedeuten hätten, die mit dem Geistlichen in den Bahnhof hineingegangen wären. Der Schneider suchte nach einer witzigen Antwort. Er fand aber keine und erklärte dem Frager, wie es sich verhielt, daß diese Leute den Pilgerzug nach der Ardennerstadt erwarten würden, der gleich kommen müßte.

Kaum hatte Stanislaus diese Antwort gehört, als er im Sturmlauf an den betenden Reihen vorbei ins Bahnhofsgebäude lief. Der Zug flog gerade herein. Stanislaus stürzte voll Angst in den ersten besten Wagen hinein. Dort saß er allein, froh und glücklich, denn es schien ihm, als sei er einer großen Gefahr entronnen. Der Zug fuhr ab. Wenn er nicht mitgekommen wäre!... zurückgeblieben, allein, einsam ... und die peitschenden, sich türmenden und verflatternden Wogen seiner Sehnsucht nach Marien, der Königin der Gepeinigten. Wie sie in die Höhe schossen und wie Wolken auseinander sprühten, sich über sein Leben breiteten! Stanislaus schloß die Augen. Ein Gefühl himmlischer Müdigkeit zog an ihm vorbei, wie eine Prozession von Blumen, Goldgewändern, Weihrauch und Gebet.

Da nahm er voll Glückseligkeit das goldene Herzlein, das er „ihr" weihen wollte, aus seinem Schächtelchen, senkte den Kopf tief und drückte, dankbar und überquellend, seine Lippen auf das Gold.

An der nächsten Station stiegen Pilger in seinen Wagen. Sie setzten sich um ihn herum und begannen über den Stand ihrer Geschäfte zu klagen. Ein junger Mann meinte, daß er doch wohl seine Landwirtschaft aufgäbe und in die Industrie ginge, worauf sie anfingen sich gegenseitig anzulügen, wieviel dieser oder jener ihrer Verwandten, der „hinüber" gegangen sei, heute „in Eisen" verdiene.

Stanislaus sah, daß sie alle kleine Lothringer Kreuze aus blauem Tuch am Jackett trugen. Er schaute sie feindselig an. Sie sprachen geräuschvoll Alltagsdinge, lärmten grobe Zoten umher, räusperten sich, rauchten unausstehliche Zigarren und spuckten um ihn herum, und er war voll der hohen Feier, voll Hochamt und Weihrauch, Kerzenschimmer, voll Goldbrokat und schaute in sein Dasein, wie durch jene alten Kirchenfenster, denen eine verlorene Kunst die Farben eines Abendhimmels gegeben.

Die katholische Kirche, die wie ein tropischer Falter ist mit ewigkeitsgroßen Schwingen, mit farbenfeurigen Glutengewändern und verhaltenen, verborgenen Schleieraugen, hatte sich über Stanislaus langsam niedergesenkt, beschattete seine Handlungen und begann sein Dasein aufzusaugen, und Maria, ihre Jungfrau, lieh ihre Schönheit und ihre Huld zu diesem Werke.

* * *

Als der lothringische Pilgerzug in der Ardennerstadt ankam, fand sich viel Volk, wohl die halbe Stadt, vor dem Bahnhof und füllte die beiden Trottoirs, die sich im Halbbogen um den Platz schlangen. Die lothringischen Pilger waren das fremde Element der Wallfahrer, die sonst nur aus dem umgebenden Land den Weg zur Stadt fanden. Sie waren großmütig gegen die Kirche und pflegten seit Jahrzehnten den Stolz, mit auffallenden Geschenken sich unter allen Wallfahrern hervorzutun. Deshalb erfreuten sie sich der besonderen Gunst der Bewohner der Stadt. Ihr Zug, der wohl nach zweitausend und mehr zählte, war in dem Ardennerstädtchen eine der Sehenswürdigkeiten des Jahres, auf die man sich und die andern sorgfältig, sowohl mit ungeduldigem Warten, als auch mit Toiletten vorbereitete.

Der lange Zug entleerte sich unordentlich und mühselig, und es gab ein großes, rücksichtsloses Gedränge, bevor sich die Prozession langsam aus dem Gewühl in den Bahnhofshallen heraus über den freien Platz zu gestalten begann. Zwei dünne Reihen, die ganze Breite der Straße zwischen sich leer lassend, lösten sich allmählich aus dem Knäuel los und begannen, mit lautem Gebete die Straße füllend, hinter einem Zug von Fahnen und Kruzifixen der Stadt zuzupilgern. Zwischen ihnen ging dann und wann, ein weißes spitzenberandetes Jäckchen über dem schwarzen Talar, barhaupt und mit frischgeschorener Tonsur, ein Geistlicher. Er trug einen größeren Rosenkranz als alle andern Pilger und betete mit geübter Stimme lauter die sich unermüdlich aneinanderreihenden Ave Marias. Aus den Stimmen der

Betenden warfen sich die Kinderstimmen schrill und jung heraus und knatterten grell zwischen den hallenden Häuserwänden.

Die Stadt selbst lag, vom Bahnhofsviertel, das nur eine lange kalte Straße von vielstöckigen Geschäfts- und Wirtshäusern besaß, durch ein tiefes Tal getrennt, jenseits hoch auf trotzigen Felsen, und die Häuserreihe an der Kante stand, wie eine alte schmale Stirn, grau und niedrig über der Tiefe. Aus ihrem flachen Streifen heraus stieß der hohe Turm der Wallfahrtskathedrale scharf und dünn, wie ein venezianischer Dolch, in den Himmel. Eine gewundene lange Brücke schritt mit unzähligen schmalen Bogen über riesenhaft hohe Pfeilervierecke von der Bahnhofstraße zur Stadt, und das Tal in der Tiefe leuchtete voll kleiner Häuschen, die in grüne Laubfluten zerstreut lagen.

Der Zug der Prozession wand sich über die Brücke. Die Fahnen hingen müde im warmen Sonnentag, und die Gebete fielen kraftlos über die Steinrampe der Brücke ins Tal und fanden keinen Widerhall. Langsam folgten die Stadtbewohner, plaudernd und neugierig, ohne vom Trottoir herunterzugehn, der Prozession. Hie und da blieben sie stehen, um das Bild vor ihren Augen wechseln zu lassen, und man sah ein Rudel Kinder, sich unaufhörlich umwendend, der Gruppe der Fahnen und Kruzifixe voran traben. Den Vorwitz der Städter vergalten die Pilger mit gleicher Münze. Aus ihrem Beten heraus schauten sie rechts und links, kehrten sich zu ihren Hinterleuten, um zu fragen oder auffallende Beobachtungen auszutauschen, und standen den Witzbolden der Stadt mit Grobheiten oder Scherzen nicht nach.

Mitten in dieses ruhelos und geräuschvoll ineinandergreifende Treiben hatte der Zug den sehnsüchtigen Stanislaus gesetzt. Nachdem all die Unruhe, all die Pein der vergangenen Monate und Jahre in den religiösen, süßen Wahn um ein Bild, das er noch nicht einmal kannte, verlaufen war, hatte sich seine Seele mit Erwartungen gefüllt, die unter einem feinen, wirklichkeitslosen Reif leise schwellten und kindlich naiv waren. Sie vertrugen dieses grobsinnige Zurschaustellen nicht. Verletzt, enttäuscht, in der Angst betrogen worden zu sein, ging er ziemlich zuletzt zwischen den andern durch die Bahnhofstraße, über die Brücke und auf die Stadt zu, vom Zuge der eintönig geräuschvollen Prozession dahingeführt.

Als sie in die engen Straßen der Stadt gelangt waren, die mit alten nüchternen Hausgesichtern grau, uneben und unregelmäßig kreuz und quer liefen, verdichteten sich die Scharen der Vorwitzigen so, daß die Pilger oft nur mit Mühe hindurchkamen. Besonders waren die Ecken besetzt, an denen man den Zug sich biegen und kommen und gehen sah. Stanislaus drängte mit einem grimmigen Gesicht grollend daher. Plötzlich kam ein Stocken in den langen Körper. Man blieb stehn und ging wieder einige Schritte und blieb wieder stehn. Die enge Gasse führte ein kurzes Stück den Berg hinan. Oben schloß eine Häuserreihe, die in eine Seitengasse verlief, den Blick. Stanislaus sah seine Prozession um die linke Ecke biegen. Ruckweise kam er der Ecke näher. Das Gebet hörte teilweise auf. Oben um die Ecke mußte etwas sein. Er fühlte es, und auch die andern drängten ungeduldig ihr zu.

Als er endlich oben war, sah er eine breite Straße mit einer wogenden Menge von Menschen gefüllt. Unaufhörlich strömten aus andern Gassenkanälen, die in sie mündeten, neue Scharen, und alles bewegte sich auf einen Punkt zu und schlug dort zusammen und drängte und stieß und wehrte sich und fluchte und betete.

Als Stanislaus von der nachdrückenden Menge bis zu diesem Punkt geschoben worden war, sah er etwas von der Straße zurück in einem engen, vergitterten Hofe ein graues Portal aufsteigen und seinen reichen Schmuck von Steinfiguren, -Ornamenten und Säulen monumental um ein großes dunkles Fenster bauen. Unter dem Fenster war zu ebener Erde ein nicht allzu umfangreiches Tor. Es ging in einen schwarzen Raum, in dem unaufhörlich der starke zusammendrängende Strom der ungeduldigen erhitzten Menschen verschwand. Als Stanislaus diesem dunkeln Raum näher gekommen und in den kleinen vergitterten Hof eingetreten war, sah er plötzlich, ganz hinten in dem schwarzen Saum des Kircheninnern, von einem Kranz milder Kerzenflammen umfaßt — sie standen in dem dunkeln Samt wie Blümlein in der Wiese — ein fernes, blasses Gesichtchen. Er krampfte die Hand ans Herz, das hoch und ungestüm zu schlagen anfing, und seine Lippen murmelten scheu den großen, den heiligen Namen: „Maria!"

Bald schlug auf ungeheuren Säulen die Decke ihre hohen Bogen über ihn. Die Drängenden zerstreuten sich schnell nach rechts und links ins Gewühl der Beter auseinander und versuchten, einen Stuhl, eine Bank oder eine Säulenecke zu erreichen. Stanislaus aber schob sich mühsam weiter vorwärts, magisch angezogen durch das weiße Jungfrau-Marien-Bild. Er fand in der Nähe des Chorabschlusses an einer Säule einen Stuhl, der gerade frei wurde, und kniete auf ihm nieder. Dann schaute er das Bild an.

Es war in weiße Seide gekleidet, und über die Brust hing eine herrliche alte Kette mit großen Rubinen, Smaragden und Saphiren. Die Steine glänzten hie und da auf, wenn sie der Schein einer flackernden Kerze traf, und enthüllten schnell und nur einen Augenblick lang Wälder, Meere und Welten von Farbenglut. Aber das Gesichtchen, das aus der schweren weißen Seide schaute und über den kostbaren Steinen stand, war schmal und klein und blaßleuchtend und war ein altes süßes Blümelein, eine junge Märtyrerin aus den Katakomben, bleich und vergilbt, voll Dulderſinn, frauenhafter Schönheit, Sehnsucht und traurig von einer großen altertümlichen Resignation. Die ganze Kathedrale mit unergründlichen Hallen, zu deren Ländern kein Kerzenschein hinaufdrang, mit gewaltsam herrlichen Säulen, alten Bilderfenstern, mit düsterndem, spinnendem Dämmer, in dem alle Kanten weich wurden und singend zerflossen, baute sich mit mächtigem Sinn fromm und mystisch um dieses kleine blasse Gesicht. Zwischen den Hallen schleierten Geheimnisse umher und umdüsterten das Marienbild und waren unermüdlich und ruhlos. Sie waren die Seele der Millionen Gebete, die seit Jahrhunderten hier zu Füßen des kleinen süßen, grausamen Heiligenbildes ihr unerlöstes Dasein weinten.

Zu ihnen hinauf floß leise, unterdrückt inbrünstig der Strom der Gebete der heurigen Pilger und schollen die

Priestergesänge am Altar und wehten die duftenden Weihrauchschleier. Die Orgel brauste hinein. Oben in der Tiefe der Hallen strömte alles zusammen und begann zu warten.

Stanislaus lag an die Säule gelehnt, Augen und Herz feurig geöffnet. Er schlug in den Wogen all dessen, was um ihn war und geschah, mit heißem Blut hin und her, und seine Sehnsucht strömte in einem ununterbrochenen, zehrenden Strom zu dem Heiligenbild. Um ihn gingen und kamen und wechselten die Betenden. Er wuchs an die Säule fest und lag an ihr, mit zurückgeneigtem Kopf das Bild zu schauen. Das dauerte stundenlang. Er kannte keinen Anfang und kein Ende. Sein Zustand war ein Fließen von Zärtlichkeit, das niemals in ihm begonnen zu haben schien; er dachte auch nicht daran, daß es einmal aufhören müßte. Sein ganzes Leben trieb mit in dieser Flut. Er übersah mit glücklichem Auge lächelnd seine Enttäuschungen, sein fortwährendes Hinabgleiten, seine Bitternis. Selbst Minni schaute aus dem Fluß heraus.

Mittlerweile waren die Abendstunden genaht. Die lärmenden Pilger waren fortgezogen, und an ihre Stelle war ein Häuflein stiller Menschen gekommen; sie sanken in das Dämmern der Kirche, wie in ihr Gebet. Stanislaus sah sie in dunkeln, unerkenntlichen Umrissen in einer Seitenhalle über ihren Stühlen liegen, und im Scheine von Kerzen feierte ein weißgekleideter Priester vor ihnen auf dem Altare eine Andacht.

Stanislaus allein, abseits, dem Bilde ergeben, war voll Wahn und voll heißer Gedanken. In den hohen gotischen Fenstern im Chore hinter der Heiligenstatue lag der Abend und verglomm milde und müde in den reichen Farben. Sein Schein umfaßte das Bild der ewigen Jungfrau und zagte in der Glut der schweren Edelsteine.

„Dein Goldherz!“ fuhr Stanislaus plötzlich auf. Er hatte das Herz vergessen. Mit bebenden Fingern holte er es aus seiner Tasche hervor und legte es auf den hohen Stuhl vor sich. Und es war ihm, als lächelte die Jungfrau Maria ihm hold und gütig zu.

„O, du ferne Heilige,“ flüsterte Stanislaus verzückt, „du besitzest ja alles von mir. Ganz bin ich dein, ergeben und betend, mit Lachen und Tränen. Was war mir jemals so schön wie du! Mein Leben war Elend und Gram, bevor ich von dir wußte, und nun ist eine Wolke am Himmel; hoch und fern, flaumig und leicht schwebt sie und fließt dir zu Füßen.“

Er reckte ihr heimlich seine Hände entgegen.

„Meine große Heilige, du mußt wollen. Du mußt. Ich selber will dir mein Herz mit den kleinen schönen Perlen und den Saphiren im Ringlein um den Hals hängen! Du mußt mir ein Zeichen geben, daß ich kommen darf.“

Und er wartete, daß sie ihm ein Zeichen gäbe, die Hand hochhielte, oder den Kopf leise zu ihm herüberkehrte. Aber da sah er das Bild starr und blaß und erzürnt im schwanken Licht der weichen Kerzen geradeaus die Hallen hinaufschauen, wo auf leichten verzierten Bogen die Empore und die hohe Orgel schwebten.

„Heilige Königin, du Sulamith des Himmels, o ich liebe dich doch. Ich will ja nur diesen kleinen Wunsch erfüllt haben, selber das Herzlein . . .“

Aber sie hielt ihren Blick starr abgewandt. Ihre rechte ausgestreckte Hand trug unbeweglich das kleine Zepter, und ihre linke lag tot auf ihrem hohen gotischen Leibe. Stanislaus starrte sie an.

Drüben am Altar in der Seitenhalle begann der Priester ein lateinisches Gebet mit halblauter Stimme herzusagen. Stanislaus erschrak und schaute zage, gestört und eifersüchtig hinüber. Aber die Orgel rauschte plötzlich in die Kirche hinein, und ihre Vielklänge strebten in die Hallen hinauf und dröhnten und seufzten und jubelten hoch in ihren dämmrigen Ländern. In dem komplizierten Reichtum der Introduktion schlug bald leise und sehnsüchtig das Motiv eines Liedes an.

Stanislaus drehte sich langsam und schmerzlich um und sah die Empore düster im unsichern Licht schweben. Die Kerzenlichter flackerten erregt und geisterhaft über die hohen weißen Pfeifen, und ein Knabengesicht stand von einer Lampe nahe und unheimlich hell beleuchtet am Rand der Empore, vom Samt der Finsternis zitternd umwogt. Eine Angst überfiel Stanislaus. Er schreckte mit einer heftigen Bewegung zum Bilde der Jungfrau Maria zurück und sog seine Blicke in dem bleichen Schimmer ihres Gesichtes fest:

„Jungfrau Maria!“ wollte er aufschreien, „ich liebe . . .“ Aber mitten in den raschen, wahren Ausbruch seiner Gefühle sang plötzlich die helle Knabenstimme hinein, in deren Lied sich die kunstvoll verschlungenen Orgel-Akkorde der Introduktion allmählich ausgeatmet hatten. Das Lied galt den Ehren der keuschen Gottesmutter, der ewigen, makellosen Jungfrau, und es war voll Jauchzen nach ihrer Schönheit und voll Frömmigkeit und menschlicher Glut. Die junge Knabenstimme stieg und fiel und irrte flehend, täppisch und süß in noch ungekannter Frauensehnsucht, die in der menschlichen Überirdischkeit der göttlichen Jungfrau leise erwachte, und jubelte und zerstieß sich den Kopf und flehte weinend und buhlte verzückt. Immer wieder schwoll und rief der Refrain suchend durch die Hallen:

„O Maria, o Mutter rein,
O laß, o laß uns deine Kinder sein!“

Und Maria die Jungfrau schaute vom Throne ihrer Kerzenflammen bleich und süß zur Empore hinauf und war eine rufende Blume.

Stanislaus' Seele flog irr, verschüchtert, entbrannt zwischen dem Heiligenbild und dem brünstigen Lied des Knaben. Die Angst lag mit bronzenen Klauen auf seinem Herzen. Er fühlte das heiße Blut niederrinnen. Die Eifersucht jagte hinein. Er rief:

„Nein, Maria, der Knabe will dich zur Geliebten haben, der junge heiße Leib des Knaben. Meine Sulamith des Himmels, reine Magd des Herrn und ich, ich liebe dich. Du hast mir das Herz genommen mit deiner Augen einem und deiner Halsketten einer. Du brachst hervor in mir wie eine Morgenröte, schön wie der Mond, auserwählet wie die Sonne, schrecklich wie die Heeresspitzen. Ach wo ist ein Hohelied zu dir Sulamith, Fürstentochter, deren zwo Brüste wie zwei junge Rehzwillinge sind, deren Leib ein Weizenhaufen mit Rosen umsteckt. Irr bebt mein Leben in dir und wogt und senkt sich wie das Meer. Wahnsinnig rufend hebt sich das Meer in die Wolken und zerflattert vor deinen

Füßen. Maria, Jungfrau, süße Heidin, und ich liebe dich. Mein Herz ist Feuer, und mein Blut schäumt, ich töte dich!"

Stanislaus war weggesprungen von seiner Säule. Sein Herz schrie. Seine Augen flogen. Irr eilte er zum Altar, kletterte hinauf zur Statue. Er wollte seine fiebernden Wangen und die Wünsche seiner lohenden Liebe an ihr feines blasses Gesicht fliehen, sich die Heilige retten.

Bald war er droben bei ihr, schlang wahnsinnig die Arme um das Steinbild . . . es war kalt und eisig, und in tödlichem Entsetzen flogen seine ernüchterten Glieder von ihm zurück, rückwärts in jähem Sturz und schreiend in die Tiefe. Das Bild war vor seinen Gluten zu einem ungeheuer großen, ungeheuer kaltem Steinklotz hinaufgewachsen, der zermalmend ihn zur Erde niederstieß. Langsam flog der dumpfe Fall durch die Hallen und vertönte zu den Ländern der Decke hinauf, wo er leise sich in die Dämmerung verwebend weiterlebte.

Der Geistliche, der gerade im Begriffe war, seine Andacht zu vollenden, kam vom Lärm angezogen zum Marienaltar.

Er fand zu Füßen des festlich geschmückten Altars die Leiche eines fremden Mannes. Der Kopf lag in einer Lache Blutes, das in einem dünnen Aderchen still die weißen Marmorfliesen hinabsickerte, und die linke Hand umschloß in bleichem Krampf ein abgerissenes Ende der kostbaren Halskette der Statue. Vorwitzig und mit dunkel koketten Augen blinkten die Steine, und der Geistliche fragte sich vergebens, was hier geschehen sei. Die Orgel umfaßte in einem Finale mit rauschenden Armen das Vertönen des letzten Satzes der Knabenstimme und ging brausend und jubilierend durch die Hallen.

Und die Kirche lag, wie ein tropischer Falter mit großen gebreiteten Schwingen, die in harten bleichen Teppichfarben blaß verdämmerten, satt über der Leiche und hatte tote glotzende Augen. Das Bild der Jungfrau stand im unruhigen Licht der Flackerkerzen, unbeweglich, und die Augen des Bildes blickten starr auf die Empore, wo der Knabe das Licht vor seinem Pult löschte und sich anschickte, die Kirche zu verlassen.

Das elsässische Theater.

In den Erörterungen über das moderne Theater, die hier nach Möglichkeit im Fluß gehalten werden sollen, wird das elsässische Theater in Straßburg einen Ausgangspunkt abgeben müssen: weil es im Trubel unserer Geschäfts- und Hofbühnen, der Stadt- und Bauerntheater die reinste Form einer zeitgenössischen Volksbühne darstellt: worin Dichter, Schauspieler und Publikum jene innige Verbundenheit zeigen, die wir in allen großen Zeiten der Bühnenkunst vermuten.

Wer freilich hört, daß die Schauspieler dieses Theaters Handwerker und Kaufleute, Putzmacherinnen und Verkäuferinnen sind, wird ein wenig lächeln; obwohl gerade hierin der äußerliche Grund einer schauspielerischen Frische und Lebendigkeit liegt, die wir bei unseren Geschäftsbühnen so oft entbehren. Die Kunst als Beruf im Sinn von Broterwerb ist immer ein trauriges Kapitel, das gerade im Theater zu bitteren Dissonanzen führt: Fünfzigmal den Oberst im „Husarenfieber" spielen müssen, hat mit der Kunst nichts mehr zu tun, es ist — einen begabten Schauspieler vorausgesetzt — eine scheußliche Vergewaltigung und Entehrung seiner künstlerischen Instinkte. Und wer die Blicke wandern läßt vom Reinhard- bis zum simpelsten Residenztheater, muß erkennen, daß hier nicht nur die unkünstlerische Verdrossenheit des Schauspielerstandes, sondern auch alle äußerliche Mimerei, das ungefühlte Pathos wie die mechanische Geste ihren gefährlichen Boden haben. Der Schauspielkünstler ist mehr als jeder andere von der Stimmung abhängig, und gerade er wird — in diesem Elend nur noch dem Leitartikler gleich — jeden Abend auf die Bretter kommandiert. Wenn er seine Leidenschaft pflegen und sparen könnte zu einem sonntäglichen Spiel, wie anders würden seine Worte und Gesten getragen werden vom Feuer einer gesammelten Stimmung.

Das ist der Fall bei den Schauspielern am elsässischen Theater, die eine Woche durch ihre tägliche Arbeit haben, denen die Schauspielerei etwas Sonntägliches bleibt, und die so mit unvergeudeter Leidenschaft ihre Rollen spielen. Also Dilettanten könnte man sagen, solange man nicht eine dieser seltsamen Aufführungen gesehen hat, in denen eine ursprüngliche, ungekünstelte, aber darum nicht weniger hochentwickelte Schauspielerei uns unerwartet das Gegenstück zur Unnatur des landläufigen Mimentums darbietet. Das einzig Dilettantische zeigt sich nur dann, wenn ein Darsteller zu viel Studium irgend eines berühmten Theaterroutiniers in gekünstelten Gesten und pathetischer Sprechweise verrät. Sonst eine Stärke und Sicherheit des Ausdruckes, eine Lebendigkeit des Zusammenspiels ohne alle Statisterei bis in die nebensächlichste „Volksmenge" hinein. Nicht ein paar bessere Spieler und drumherum ein notdürftig dressiertes Durcheinander: jeder Einzelne ist mit gleicher Leidenschaft und Treue dabei, so daß solche Sachen herauskommen können, wie die große Wirtshausszene im „Propheten" von Stoskopf, die ich bis heute als die beste Darstellung einer Volksszene überhaupt im Gedächtnis habe.

Freilich — und hier kommen wir zum Grund und eigentlichen Vorzug dieses Theaters: „Was ist ihm Hekuba?" Das gilt hier nicht. Die Schauspieler stellen nur sich selber dar d. h. die kleinbürgerliche Welt des Elsässertums in Witz und Zorn und Trauer. Die Dichtung nötigt sie nicht in Gefühle und Gedanken und Gewänder, die ihnen fremd sind: dadurch haben sie es leicht, auf dem festen und natürlichen Boden und in einer vertraulichen Verbindung zum Publikum zu bleiben, das jede Andeutung verstehend nichts weiter als Natürlichkeit verlangt, allerdings in jener echt volkstümlichen Übertreibung, die man bei Erzählungen und Hänseleien kleinbürgerlicher Leute stets mit Vergnügen wahrnimmt. Sobald der Schauspieler in einen sentimentalen oder hohen Ton hineingerät, schnappt dieses Publikum ab, das eine Szene seines Lebens zu sehen glaubt, und so eine stete und scharfe Kontrolle des Schauspielers wie des Dichters bildet.

Wer aber ist diese Hekuba, die den elsässischen Bürger so anregt, den gebildeten wie den gewöhnlichen Mann,

daß er an den elsässischen Theaterabenden das große Stadttheater in Straßburg bis auf den letzten Platz mit einem Beifall erfüllt, wie er sonst nicht so leicht zu erlangen ist? Das sind die verwickelten und vielfach gespannten Volksgefühle eines annektierten Grenzlandes, die das elsässische Bewußtsein durch ein norddeutsches Beamtentum ebenso wie durch verschlissene französische Erinnerungen mit einem Brennstoff erfüllen, der nun zwar längst nicht mehr gefährlich ist, aber doch in allerlei lustigen Feuerchen aufflackert. Hierdurch werden alle die kleinpolitischen Verhältnisse der Gemeinden und Vereine scharf und überscharf, bis zur Grenze einer Komik, die wiederum dem einfachen Handwerksmann wie dem Gelehrten gleich geläufig ist: so daß hier alles eine allgemeine Bedeutung gewinnt.

Insofern lebt das elsässische Theater von der sprudelnden Kraft seines Direktors Gustav Stoskopf; indem dieser elsässische Maler mit einer Glückshand sondergleichen mitten in diese Dinge hineingriff und in einer Reihe von Volksstücken die Übergangszeit des elsässischen Volksbewußtseins, die zugleich ein Erwachen war, zu einer Fülle der lustigsten und gewagtesten Bilder gestaltete. Von seinem „Herr Maire" im Jahre 1898 bis zum „Hoflieferanten" von 1906 hat er nicht aufgehört, die Lächerlichkeiten und Dummheiten dieses Übergangs dem Gelächter seines elsässischen Volkes preiszugeben; und man kann wohl sagen, daß er so eine Art von Volksstück geschaffen hat, die vorher nicht vorhanden war, gleichweit entfernt von der trivialen Sentimentalität der oberbayrischen Volksstücke wie von dem schmierigen Zynismus französischer Possen: Dinge der leichtesten Hand blitz und blank, nicht beschwert durch Allgemeinheiten, in der Charakterisierung so glücklich wie in der mit überstürzenden Einfällen belebten Handlung und in der außerordentlich lebendigen Sprache. Wer diese Stücke als Dichtungen mißachten möchte, der lese nur einmal die ersten Seiten aus der „Demonstration", wie da Dialekt, französische und hochdeutsche Brocken sich übersprudeln, wie ein Einfall den andern jagt und alles blitzt vor Witz und lustigem Lachen.

Man könnte ja, weil nun einmal jede Dummheit den dazugehörigen Narren hat, daran tadeln wollen, daß es eben doch nur dreiste Schwänke seien: aber man sehe sich einmal an, was wir an französischen und deutschen Schwänken derzeit erleben: wie platt und dumm und voraussetzungslos ist alles gegen diese sprühenden Stücke, die hinter aller Lustigkeit den überlegenen Geist eines feinen und freien Spötters zeigen. Schade nur, daß sie in ihren Voraussetzungen mehr noch als in dem Dialekt nur dem Elsässer geläufig sind und somit auf das elsässische Theater beschränkt bleiben müssen. Sie auswärts spielen, heißt schon Possen daraus machen. Dichter, Schauspieler und Publikum müssen beisammen bleiben; nicht nur, damit sie nicht ihre Wirkung verlieren, sondern auch, daß sie jene Vorbildlichkeit erhalten, um derentwillen sie hier betrachtet wurden, und die gerade in jener Einheit und Verbundenheit aller Beteiligten besteht. W. Schäfer.

Regennacht.

Ermattet hör ich von den Kissen
Geräusche, die mich aus dem Schlafe rissen:
Blätterrauschen und Regenbrausen
Und Fensterläden, die in Pausen
Knallend an die Mauern schlagen.
Ich weiß, es wird noch lang nicht tagen:
Das Dunkel hängt zäh an den Wänden,
Als könnte es kein Morgen enden,
Und alles, was ich gestern dachte
Und was mir dumpfen Kummer brachte,
Will nun von neuem mich bedrängen:
In unbestimmten Übergängen
Vereinen sich mir Bilder, Worte
Wie frische Blumen und verdorrte —
Mit angstvoll schwarzen Flügelschlägen
Will sich ein Schweres auf mich legen. —
— — — — — — — — — — — — —
Ich taste nach dem Licht und zünde,
Es flackert — und verlöscht im Winde,
Bevor es nur mein Bett beschienen,
Und in die Stube flattern die Gardinen. —
— Ich stehe auf und will die Fenster schließen
Und höre Regenmengen klatschend fließen,
Und aus der feuchten Erde und den Bäumen,
Aus dem Holunder an den Gartensäumen
Eratme ich erquickend herben
Duft — — und dieses müde Sterben
Und Vergangnes sinnen, klagen
Will mir auf einmal nichts besagen. — —
Ich lehne mich hinaus — und wie den kühlen
Tropfenfall mein heißes Haupt, mein Nacken fühlen,
Wie meine Glieder sich erraffen
Und in der frischen Luft sich straffen,
Sieht mich die Nacht die Arme breiten
Nach grenzenlosen Seligkeiten. —

Jakob Picard.

Unsere Musikbeilage.

M. J. Erb, der Komponist unserer heutigen musikalischen Beilage, gehört zu den jüngeren unter den zeitgenössischen Tonsetzern, hat sich aber in musikalischen Kreisen durch seine mit Erfolg aufgeführten Opern, durch eine Anzahl kunstreich gearbeiteter Lieder, sowie durch Kammer- und Orchester-Kompositionen bereits einen sehr geachteten Namen erworben. Zahlreiche viel gespielte Klavierstücke aus Erbs Feder sind im Druck erschienen; eines der noch ungedruckten hat der Komponist freundlichst den Rheinlanden überlassen. Das stimmungsvolle kleine Stück enthält keine großen technischen Schwierigkeiten; wenn der Spieler den Klang der Orgel auf dem Klavier nachzuahmen sucht, wird mit dem richtigen Anschlag der passende Vortrag sich leicht ergeben. M.

Herausgeber W. Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H., Druck A. Bagel, Düsseldorf.

Monatliche Mitteilungen

des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein.

Juni 1907.

Die Mannheimer Tage.

Wenn nicht alles täuscht, erfüllen wir mit unsern Festen eine schöne Pflicht. So zahlreich wie diesmal waren die Mitglieder und Freunde des Verbandes unserer Einladung noch nicht gefolgt, und vor allem hatten sich die Damen uns noch nicht so hold gezeigt wie in diesen Tagen. Als der Sonderzug in Schwetzingen hielt und an die siebenhundert fröhliche Menschen durch die breite Allee dem Schloß zudrängten, ernste und bedeutende Männer mit schönen anmutigen Frauen in einer unübersehbaren Kette: da mochte man wohl meinen, daß der Verband nun immer mehr ein innerer zu werden sich anschickt, wo nicht nur der als Feldstandarte vorausgetragene Zweck, sondern ein Gefühl der Zusammengehörigkeit Künstler und Kunstfreunde in den Ländern am Rhein einigt zu einer wirklichen Gemeinschaft, die mehr als nur Beiträge zahlen und Verbandsleistungen erhalten, vielmehr auch menschlich in der künstlerischen Gesinnung sich als Gemeinde fühlen will.

Und sollte dies nur holde Täuschung einiger kurzen Stunden gewesen sein: als wir in dem Naturtheater Karl Theodors dasaßen und dem Schäferspiel von Goethe lauschten, indessen ein Gewitterwind die Blütenschuppen von den hohen Baumwipfeln goldig über uns niederrieseln ließ und eine Nachtigall in die Goetheschen Verse einfiel mit wohllautem Gesang: da klang so viel aus vergangenen Zeiten und aus vergangenen Gemeinschaften zu uns herüber, daß der Einzelne sich wohl im Verband der Menschheit fühlen mußte, die solcher Vereinigungen bedarf, um zu ihren Zielen zu kommen. Wenn ich den vielen Zuschriften glauben darf, für die wir nur an dieser Stelle, nicht einzeln, danken können: so war es für die meisten ein schönes Fest in diesem schönen Park, das wohl manchem als eine hohe Stunde in Erinnerung bleibt.

Was die Tage an Arbeit brachten, das ist zum größten Teil in den Beschlüssen festgelegt und braucht hier nicht erwähnt zu werden. Eine besondere Freude machten uns die Schweizer Herren, die ihren Antrag um Anschluß an den Verband selbst zu vertreten gekommen waren und als unsere gern begrüßten Gäste in arbeitsamen und fröhlichen Stunden unter uns weilten. Bedauerlich ist nur, daß wir so wenig Stunden der Geselligkeit in Mannheim bleiben konnten. Wir hätten unseren Gastgebern, denen wir in der Person des Herrn Oberbürgermeisters Dank sagen konnten, auch im einzelnen unsere Anerkennung gesagt; denn wenn die Ausstellung auch nicht für uns gemacht war, so ist sie doch so schön, daß sie uns Kunstfreunden besondere Freude machte. Wir haben so die Stadt — und vielen war sie neu — in schönster Weise kennen gelernt; wir denken alle gern und vergnügt an sie: wenn wir nur wüßten, wie wir selber zu ihr ständen? Ob sie uns nicht im Rausch so vieler glänzenden Kongresse schon wieder vergessen hat? Das wäre uns leid, weil sie doch selber unsere Patronin ist und weil wir von einer Stadt, die so außerordentlich eine künstlerische Tradition aufgriff, nun viel erhoffen für die Gegenwart; besonders wir, die wir uns wohl berufen fühlen, als Webeschiffchen die Fäden hin und her zu werfen am Rhein zu einem feinen Tuch, damit wir vor dem Kunstsinn der Zukunft wohl bestehen könnten.

So grüßen wir noch einmal mehr als in fröhlicher Erinnerung schöner Stunden Mannheim und seine kunstfreundlichen Bürger in der Hoffnung, daß nun ein dauernder Verkehr nach beiden Seiten Vergnügen und unserer rheinländischen Kunst dauernden Vorteil brächte.

Der Schriftführer des Verbandes
W. Schäfer.

Vorstandssitzung

1907 am 25. Mai nachm. 5 Uhr im Parkhotel zu Mannheim.

1. Der Vorstand begrüßt die Herren Oberst Ulrich, Maler Gattiker, Sturzenegger, Widmann und Würtenberger, die im Auftrag Zürcher Künstler und Kunstfreunde erschienen sind, um den Antrag einer Schweizer Kunstkommission zu unterstützen. Herr Geheimrat Römheld teilt mit, daß der Protektor des Verbandes, Se. Königliche Hoheit der Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, die Meldung der beabsichtigten Angliederung der deutschen Schweiz auf Anregung Schweizer Künstler freudig begrüßt habe. Herr Oberst Ulrich wird gebeten, einem vorläufigen Ausschuß zur Bildung einer schweizerischen Kunstkommission des Verbandes zu präsidieren.
2. Die Jahresrechnungen 1905 und 1906 sind von den Herren Regierungsrat Florschütz und Beigeordneten Dr. Prentzel in Koblenz geprüft worden. Es wird beschlossen, der General-Versammlung Entlastung des Schatzmeisters vorzuschlagen. Der Fehlbetrag von 2168,33 ℳ aus dem Jahre 1905 ist in der Hauptsache ein nomineller, da 2100 ℳ der Kölner Ausstellung in Vorschuß gegeben wurden und unterdessen wieder eingekommen sind. Es soll der General-Versamm-

lung vorgeschlagen werden, diesen Fehlbetrag, der auf das Jahr 1906 nicht vorgetragen wurde, auf das Jahr 1907 zu übernehmen. Die Kosten für das der Stadt Köln geschenkte Reiterporträt des Kaisers sowie der Anteil am Defizit dieser Ausstellung sollen nicht aus dem Verbandsvermögen genommen, sondern ratenweise aus den laufenden Einnahmen der nächsten Jahre gedeckt werden.

3. Als Verbandsgabe 1907 soll ein Originaldruck gegeben werden. Jede Kunstkommission des Verbandes soll bis zum 15. Juli dieses Jahres ein Blatt (Holzschnitt, Radierung oder Lithographie) einliefern. Die Jury soll aus je einem Künstler der einzelnen Kunstkommissionen gebildet werden und am 1. August d. J. in Frankfurt zusammentreten.
4. Eine eingehende Darlegung, den Antrag Schäfer auf Neuregelung der Ehrengehälter betreffend, soll allen Kommissionen zur Beratung unterbreitet werden.
5. Herr Dr. Roediger berichtet als Vorsitzender der Kommission zur Erwerbung des Verlags der Rheinlande durch eine G. m. b. H., an der der Verband der Hauptbeteiligte ist. Der Ankauf ist mit Beginn des Jahrgangs 1907 geschehen und die G. m. b. H. Verlag der Rheinlande beim Handelsregister in Düsseldorf eingetragen. Als Geschäftsführer ist Herr Wilhelm Schäfer bestellt. Als buchhändlerischer Leiter ist Herr Verlagsbuchhändler G. Laemmert aus Stuttgart gewonnen worden; ihm wird Prokura erteilt.
6. Die Geschäftsstelle in Braubach wird aufgegeben. Die Einziehung der Beiträge sowie alle Zahlungen erfolgen durch die Mitteldeutsche Kreditbank in Frankfurt. Alle übrigen Geschäfte werden durch die Expedition des Verlags in Düsseldorf, Grafenberger Allee 98, fortab erledigt.
7. Vom Herbst 1907, etwa Mitte November ab sollen wieder Wanderausstellungen eingerichtet werden, wobei auch schon die Schweizer Künstler berechtigt sind. Namentlich soll eine Ausstellung intimer Handzeichnungen gezeigt werden. Die Ausstellungen sollen nur an solche Orte gegeben werden, wo eine würdige und sachgemäße Aufstellung der Werke garantiert ist.
8. Der Druck des Mitglieder-Verzeichnisses hat sich durch die Neuordnung der Listen verzögert. Er wird nunmehr in Angriff genommen.
9. Auf Antrag Darmstadt soll der Mitglieder-Versammlung vorgeschlagen werden, die nächste ordentliche Mitglieder-Versammlung im Frühjahr 1908 in Darmstadt abzuhalten, den Termin jedoch noch frei zu lassen.

Der Vorsitzende des Vorstandes
von Reden.

Der Schriftführer
W. Schäfer.

Ordentliche Mitglieder-Versammlung

am 26. Mai 1907 mittags 1 Uhr im Rosengarten zu Mannheim.

1. Der Vorsitzende des Verbandes eröffnet die Versammlung mit einem Dank an die Stadt Mannheim für die gastliche Aufnahme; besonders dankt er dem Lokalkomitee namentlich Herrn Dr. Beringer für die mühevollen Vorbereitungsarbeiten.
2. Der Oberbürgermeister der Stadt Mannheim begrüßt den Verband in einer längeren Ansprache, die mit großem Beifall begrüßt wird.
3. Der Schriftführer des Verbandes gibt statt eines Jahresberichtes, der in den Monatlichen Mitteilungen erstattet werden soll, eine Darlegung der Ziele des Verbandes.
4. Die Jahresrechnungen 1905 und 1906 werden in Vertretung des Schatzmeisters durch Herrn Dr. Prentzel als Rechnungsprüfer vorgetragen; auf seinen Antrag wird dem Schatzmeister Entlastung erteilt. Der Fehlbetrag aus dem Jahre 1905 mit 2168,33 ℳ soll auf das Jahr 1907 übernommen werden. Er enthält 2100 ℳ Vorschuß an die Kölner Ausstellung, die unterdessen zurückgezahlt wurden und gleichfalls in die Rechnung 1907 eingestellt werden sollen.
5. Als Rechnungsprüfer für 1907 werden auf Vorschlag des Herrn Dr. Roediger die Herren Viktor Mössinger und R. Nestle in Frankfurt, Patrone des Verbandes, gewählt.
6. Auf Vorschlag des Vorstandes sollen die Kosten für das Reiterporträt des Kaisers, gemalt von Professor W. Trübner und der Stadt Köln vom Verband zur Erinnerung an die Ausstellung 1906 geschenkt, nicht aus dem Vermögen genommen, sondern ratenweise aus den Eingängen der nächsten Jahre gedeckt werden. Desgleichen der Anteil von 2000 Mark an dem Defizit der Kölner Ausstellung.
7. Die Bildung eines vorläufigen Ausschusses zur Einsetzung einer schweizerischen Kunstkommission des Verbandes unter dem Vorsitz des Herrn Oberst Ulrich in Zürich wird genehmigt.
8. Auf Antrag des Herrn Oberst von Heyl soll die nächste ordentliche Mitglieder-Versammlung im Frühjahr 1908 gelegentlich der Hessischen Landesausstellung in Darmstadt stattfinden. Der Termin wird dem Entschluß des Vorstandes anheimgegeben.

Der Vorsitzende des Verbandes
von Reden.

Der Schriftführer
W. Schäfer.

An Stelle eines Jahresberichtes

in der ordentlichen Mitglieder-Versammlung am 26. Mai im Rosengarten zu Mannheim.

Nur wenige Jahrzehnte hat jeder von uns zu leben, die wir in diesem Saal, von Menschenhänden für Menschenaugenü berprächtig gemacht, versammelt sind; und manche, die hier zu unserm Fest herkamen: mögen wohl im stillen staunen, daß sie so nahe an dem schwarzen Punkt inmitten ihrer Lebenskreise sich noch bemühen um Dinge, die vor dem schweren Rätsel, das wir alle einmal lösen müssen, doch nur wie bunte Vogelfittiche auf einer schweren schwarzen Flut sind. Und wenn schon wieder ein Jahr uns in den Fingern zerronnen ist, und wenn so viele tüchtige, berühmte und bedeutende Menschen hier nun beisammen sind, mit hundert wichtigeren Dingen vielleicht im Geist beschäftigt, die ihnen dennoch nicht so wichtig schienen, als daß sie nicht hierher gekommen wären: was soll ich da berichten, das anzuhören einer so kostbaren Viertelstunde entsprechend wäre?

Muß ich nicht vielmehr an diesem Morgen staunend fragen, was hat uns eigentlich zusammengebracht, die wir

doch Kinder, Frauen, Mütter, Männer, Leidenschaft, Beruf und Arbeit, Vergnügen und Sorgen haben? Wie kamen wir dazu, zu tausend Verbänden aus Beruf oder Freundschaft nun diesen noch zu gründen, der in einer Zeit, da die schweren wirtschaftlichen Probleme auch das härteste Herz zerhämmern, doch nur ein Unterhaltungsspiel sein könnte? Ich möchte, ich könnte Sie alle dies tief ins Herz hinunter fragen: warum sorgen wir nicht, daß es keinen Hunger und keine Not mehr gibt, die mit Fünfgroschen zu bezahlen wäre, statt so viel Wesens um Kunst zu machen, die ganz unnütz verhätschelt scheint? Da sind nun draußen wieder viele Morgen der fruchtbaren Erde, die eigentlich Brot und Früchte treiben sollte, mit Steingebäuden und Gärten überdeckt, um einen Sommer lang der Schaulust zu dienen. Und wir sind weit gereist, um dies zu spüren, und wollen heute nachmittag ein Schäferspiel des Wolfgang Goethe sehen, vor hundert Jahren in einer Laune und für die Launen von Leuten geschrieben, die nun alle längst wieder zur Erde geworden sind, daraus wir kamen und dahin wir gehen?

Ich kann mir denken, Sie werden lächeln, daß ich dies frage, dessen Eifer so viel tat, dies alles anzurichten. Und dennoch liegt unserm Verband keine andere Frage zu Grunde als diese: Was ist es, daß wir Bilder und Bildwerke, Dichtungen und Musik mit so viel Eifer und auch mit Ehrfurcht lieben? Wenns nur die Kunst wäre, Farben oder Worte, Töne oder Steine künstlerisch zu gruppieren: es wäre ein sonderbarer Zug menschlicher Spezialitäten, ein kurioses Variété. Was ist es, daß die Namen Dürer, Rembrandt, Michelangelo, Shakespeare und Goethe, Beethoven und Mozart mehr Ehrfurcht und Schauer in uns lösen, als alle Kaiser und Kurfürsten des heiligen römischen Reiches miteinander? Weil sie ihr Leben nicht an ihre Handlungen hingaben, sondern weil sie — zum persönlichen Leben unnütz — vor dem Wunder und im Drang des Menschenschicksals standen, das in uns allen, auch dem Geringsten, seine geheimnisvollen Schalen brennt.

Soviel uns Kunsthistorie und Gelehrsamkeit erklären, was solch ein Künstler in seiner Zeit, als Ausdruck seiner Zeit gewesen sei: wenn er nichts anderes wäre, was nützte unserer Seele die Kunde, was kümmerte uns der Ausdruck seiner Zeit! Daß er nun aber unser Bruder ist, daß er aus dem kleinen Zwist der Zeit sich und uns in die Ewigkeit gerettet hat, indem er über Jahrhunderte zu uns wie von gestern spricht: dies ist sein Wunder; und das ist es, was uns kleines Häuflein aus Millionen — wir mögen es gestehen, fühlen oder nicht — heute zusammenführte.

Ich weiß nicht, ob Sie merken, worauf ich, Armer in Worten vor so tiefen Dingen, hinaus will: daß wir keine Züchtung von Spezialisten und Originalen treiben wollten: als wir den starken Talenten der Kunst zuliebe einen umständlichen Verband gründeten; daß wir nur meinten: im Modewechsel des Geschmacks, den wir dem Künstler aufnötigen, wenn wir seine Kunst nur als Prunk und Zierde unserer Wände einfordern: sei die Gefahr, daß jene mißachtet oder abgestoßen würden, die das geheimnisvollste Vorrecht des Künstlers ausübten, in ihren Werken auch in unserer Zeit die tiefe Kunde vom Leben wachzuhalten, die wir im letzten Grunde hören wollen, obwohl wir von anderen Dingen lieber reden. Daß wir uns alle nur als Menschen zueinander finden, wenn wir diesen Einsamen unter uns die Hände reichen.

So wie keiner von uns sicher ist, daß sich noch heute der Erdboden vor ihm öffnet und mitten in dieser ihm so wohlbekannten Welt als rätselvoller Spuk der Tod erscheint: so wissen wir auch nicht, welch ungeheurer Geist da irgendwo verborgen unter uns Dinge aussinnt, die noch in Jahrhunderten auf der Erde strahlen und Millionen eine innere Erhebung sein werden. Nicht, daß wir Sport mit Kunst treiben, einigt uns: sondern daß wir wachen Sinnes bleiben wollen und nicht hochmütig, feindselig oder verachtend, wenn einer vom Zwang des Schicksals hingerissen am Wege liegen bleibt: daß wir die Einsamkeit, das Narrentum des Künstlers auslösen, indem wir seine Qual um innere Dinge als ein Opfer für uns begreifen: darum haben wir hier am Rhein, wo die Türme und Schreine über ein Jahrtausend hin menschliche Kunde bringen, einen Verband gegründet, gerade jenen Einsamen nahezukommen, denen Verbände sonst am feindlichsten sind, den Querläufern und Dickköpfen, den Grüblern und Verlorenen, denen, die für sich selbst zu nichts kommen, weil sie uns allen so viel zu bringen glauben: den starken Talenten in den Ländern am Rhein.

Und nun, wo in einem solchen Verband einer Festlichkeit und einer Ausstellung zuliebe so viele vortreffliche Menschen zusammengekommen sind an einem wunderbaren Frühlings-Sonntag in diesem innersten Zusammenhang: erlassen Sie mir den trockenen Bericht; er wäre Frevel an dieser schönen und bedeutsamen Stunde. Lassen Sie uns aus tiefem Gefühl des Lebens, das so leicht in Traurigkeit umschlägt, miteinander fröhlich sein für Stunden, die dann noch Monate vielleicht uns heimlich leuchten können. Lassen Sie uns kurz erörtern, was dem Gesetz zufolge erörtert werden muß. Lassen Sie uns dann die Hände reichen in einer schönen Ahnung dessen, daß auch der ärmste unter uns in einem solchen Gefühl die Welt verschönert, und daß der reichste unter uns nur ein Vorläufer des Großen sein könnte, der aus unserer Zeit eine menschliche Kunde gäbe zu unsern Brüdern über Jahrhunderte hinaus, so wie uns heute der Park in Schwetzingen Kunde geben soll von unsern Brüdern.

So tauchen wir mit unserm Verband für ein paar Stunden völlig unter, wohin wir wollen und gehören, in den Verband der Menschheit. Wilhelm Schäfer.

Bericht des Schriftführers über das Jahr 1906.

Das dritte Geschäftsjahr des Verbandes begann mit einem schweren Verlust. Am 8. Januar starb in Straßburg der Vorsitzende unserer dortigen Kunstkommission, Seine Exzellenz Unterstaatssekretär Dr. von Schraut, dem wir den Anschluß der elsaßlothringischen Kunstfreunde und Künstler verdanken; der Verband verlor in ihm eins seiner tätigsten Mitglieder, die elsässischen Künstler betrauerten einen Mann, der ihnen in Wahrheit ein Freund gewesen war. Exzellenz Back, Bürgermeister von Straßburg, wurde sein Nachfolger, von gleichem

Vertrauen der Künstler vorgeschlagen und vom Verbandsvorstand gern begrüßt.

Im ersten Vierteljahr nahm die Kölner Ausstellung die Kräfte des Verbandes außerordentlich in Anspruch. Über die Entstehung und den Verlauf dieser ersten großen Unternehmung des Verbandes ist eingehend berichtet worden in dem Vorwort zu der Erinnerungs-Mappe, die der Verband seinen Mitgliedern als Jahresgabe 1906 überreichte. Der Stadt Köln wurde als Erinnerung das Reiterporträt des Kaisers gestiftet, von Wilhelm Trübner gemalt. Trotzdem die Ausstellung mit einem Defizit abschloß, an dem der Verband mit 2000 Mark durch seinen Anteil am Garantiefonds beteiligt war, wurde dieser kleine Verlust überreichlich dadurch aufgewogen, daß in der Ausstellung für rund 250 Tausend Mark Kunstwerke verkauft wurden.

Einen schönen Erfolg hatte die im Jahre 1905 beschlossene Herausgabe eines Gedichtwerkes von Alfons Paquet: „Auf Erden", das etwa tausend Subskribenten im Verbande fand und durch J. V. Cissarz ausgestattet im Sommer 1906 erscheinen konnte.

Um die Eintragung des Verbandes ins Vereinsregister zu bewirken, mußte in der Frühjahrs-Versammlung der Mitglieder am 6. Mai in der Flora eine geringfügige Änderung der Satzungen beschlossen werden, worauf die Eintragung im Vereinsregister zu Düsseldorf erfolgte.

Mit dem Schluß des Jahres 1906 war die erste Wahlperiode des Vorstandes abgelaufen. Nachdem am 31. Oktober in Köln eine Änderung der Satzungen beschlossen war, den Vorstand um einen III. Vorsitzenden und ein weiteres event. Mitglied zu erweitern, konnten in der außerordentlichen Mitglieder-Versammlung am 9. Dezember zu Frankfurt die Neuwahlen geschehen. Es wurden gewählt für die Jahre 1907, 1908 und 1909:

als I. Vorsitzender Herr Geheimer Justizrat von Reden, Erster Staatsanwalt in Frankfurt a. M.;
als II. Vorsitzender Herr Regierungsrat Kurt Kamlah in Düsseldorf;
als III. Vorsitzender Herr Reg.-Präsident a. D. Dr. E. zur Nedden in Koblenz;
als Schatzmeister Herr Konsul Siebert, Direktor der Mitteld. Kreditbank in Frankfurt a. M.;
als Schriftführer Herr W. Schäfer, Schriftsteller in Braubach a. Rh.

Der bisherige II. Vorsitzende des Verbandes Herr Bürgermeister Lauë verblieb als Beisitzer im erweiterten Vorstand, dem außerdem noch zugewählt wurden die Herren:

Dr. J. A. Beringer, Mannheim,
Professor Max Diez, Stuttgart,
Professor Dr. Ehrenberg, Münster i. W.,
Dr. Georg Swarzenski, Direktor am Städelschen Institut in Frankfurt a. M.

Als Ersatz für Graf Kalckreuth war schon im Beginn des Jahres Herr Professor Hoelzel in die Stuttgarter Kommission eingetreten.

Wiederholte Anträge auf Einrichtung weiterer Kunstkommissionen mußten grundsätzlich abgelehnt werden, weil eine Zersplitterung befürchtet wurde. Dagegen wurde Herr K. E. Osthaus zur Vertretung der westfälischen Künstler bestellt mit der ausdrücklichen Ermächtigung, zu jeder Jury des Verbandes einen Künstler als stimmberechtigtes Mitglied zu ernennen. Ebenso wurde die beantragte Angliederung der deutschen Schweiz an den Verband grundsätzlich gutgeheißen.

So schloß das dritte Geschäftsjahr mit einem wesentlichen Wechsel in den leitenden Persönlichkeiten, obwohl die beiden bisherigen Vorsitzenden dem Vorstand an anderer Stelle erhalten blieben. Was der Verband ihnen verdankt, darüber ist in den Monatlichen Mitteilungen vom Dezember 1906 berichtet worden. Indem sie dem Vorstand auch weiter angehören, ist die beste Gewähr gegeben, daß der Beginn der neuen Wahlperiode im alten Geist geschah. Freilich hatten sich die Veranstaltungen der ersten Jahre so gedrängt und die Anstrengungen namentlich durch die Kölner Ausstellung so gehäuft, daß eine gewisse Ermüdung nicht zu verkennen war. Aber der Verband hatte, wie Professor Clemen in seiner Schlußrede zur Kölner Ausstellung am 31. Oktober 1906 sagte: „seine Lebensfähigkeit und seine Daseinsberechtigung, ich möchte sagen auch seine Daseinsnotwendigkeit erwiesen. Und dieser Verband ist aus seinen Kinderschuhen herausgetreten und steht heute gefestigt, gewachsen, ausgereift da — er ist nicht mehr totzuschlagen."

Der Schriftführer des Verbandes
Wilhelm Schäfer.

Die Künstler

des Verbandsgebietes werden besonders aufmerksam gemacht auf Punkt 3 des Protokolls der Vorstandssitzung vom 25. Mai, die Verbandsgabe 1907 (Holzschnitt, Radierung oder Lithographie) betreffend. Die Termine zur Ausstellung des Lothringischen Kunst- und Kunstgewerbevereins in Metz sind verschoben worden; die Anmeldungen müssen bis zum 1. August, die Einsendungen bis zum 15. August geschehen sein. Alles Nähere durch die Vorsitzenden der Kunstkommissionen.

Der unterzeichnete Schriftführer

des Verbandes fühlt sich zu der notgedrungenen Erklärung veranlaßt, daß er weder Generalsekretär, noch Geschäftsführer, noch Generalgeschäftsführer, noch Direktor oder Subdirektor des Verbandes ist, sondern einfach als Schriftführer ebenso wie die andern Herren des Vorstandes versucht, einem Ehrenamt gerecht zu werden. Es geht über seine Kraft, auch noch die Geschäftsstelle des Verbandes darzustellen. Zahlungen gehen an die Mitteldeutsche Kreditbank in Frankfurt a. M. Alle Anfragen am sichersten ohne persönliche Adresse an die Geschäftsstelle des Verbandes, Düsseldorf, Grafenberger Allee 98. Anmeldungen neuer Mitglieder nehmen beide Stellen entgegen. Da der Schriftführer seiner Gesundheit wegen den ganzen Sommer über verreist ist, bittet er dringend, alle Zuschriften ohne seine persönliche Adresse an die Geschäftsstelle zu richten, von wo ihm alles, was der Entscheidung des Vorstandes unterliegt, nachgesandt wird.

Der Schriftführer des Verbandes
W. Schäfer.

Jahresrechnung 1905.

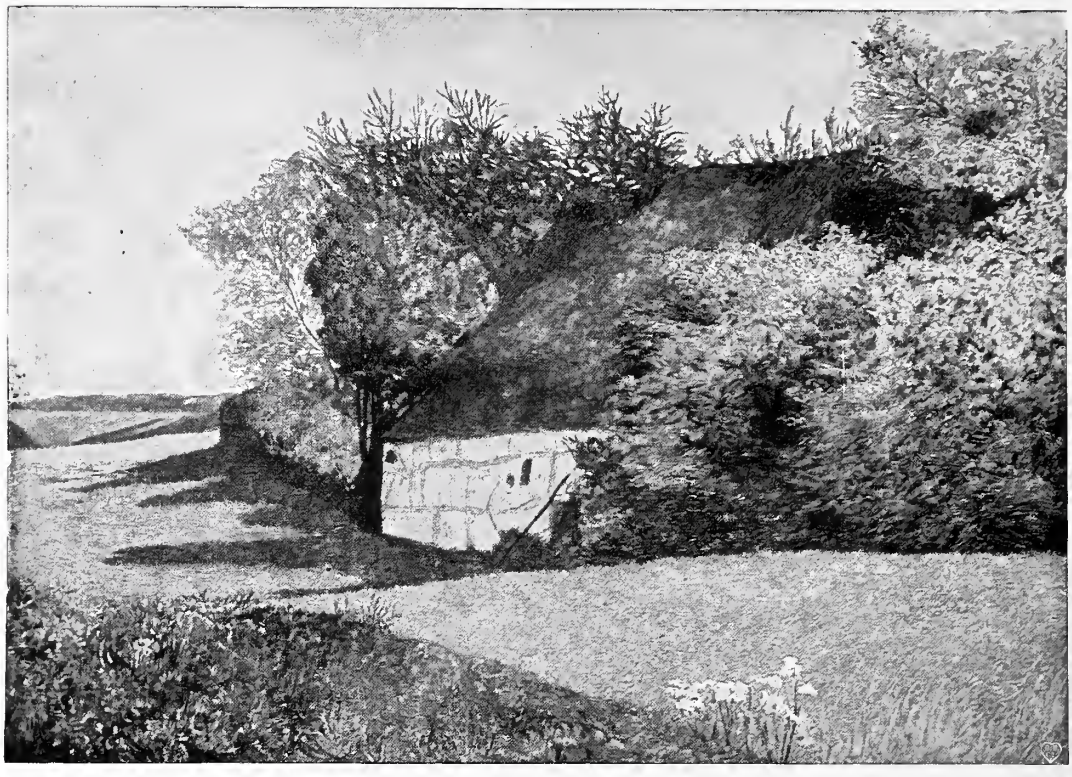
Einnahmen:			Ausgaben:		
Saldovortrag	5 945,59	Mk.	A Künstlerhonorare	12 886,00	Mk.
Stifterbeiträge	2 000,00	„	B Ankauf von Wertpapieren	8 170,80	„
Patronsbeiträge	4 400,00	„	C Portokosten	1 267,29	„
Mitgliederbeiträge	43 276,35	„	D Druck u. Expedition der Verbandsgabe	3 975,02	„
Lieferung von Probeheften	32,20	„	E Vorschuß für ein im Jahre 1906 zu liefernbes Bild	300,00	„
Zinsen	237,20	„	F Zeitschrift inkl. Expedition	25 450,32	„
*Debet-Saldo	2 168,33	„	G Reisen und Gehälter	2 329,85	„
			H Laufende Bureaukosten, Miete und Übersiedelung der Geschäftsstelle von Düsseldorf nach Braubach	1 697,44	„
			I Drucksachen	1 046,15	„
			K Einmalige Anschaffungen (Schreibmaschine, Vervielfältigungsapparat usw.)	690,30	„
			L Propaganda	246,50	„
Summa	58 059,67	Mk.	Summa	58 059,67	Mk.

* Hierin sind 2100 Mk. als zur Kölner Ausstellung in Vorschuß gegeben enthalten.

Jahresrechnung 1906.

Einnahmen:			Ausgaben:		
Stifterbeitrag	1 000,00	Mk.	Künstlerhonorare und Ankäufe	11 578,65	Mk.
Patronsbeiträge	5 900,00	„	Portokosten	1 407,01	„
Mitgliedsbeiträge	41 487,00	„	Druck und Expedition der Verbandsgabe	5 965,25	„
Nachlieferungen	79,00	„	Zeitschrift und Expedition	25 206,48	„
Zinsen der Wertpapiere	280,00	„	Reisen und Gehälter	2 154,35	„
Zinsen des Kapitals	240,14	„	Laufende Bureaukosten und Miete	1 662,32	„
Gewinn aus verkauften Losen	466,00	„	Druckkosten, Klischees und dergl.	779,22	„
Subskription auf das Paquetbuch	2 326,15	„	Sonstige Unkosten	242,60	„
			Paquetbuch, Herstellung und Versand	2 515,18	„
			Bestand	267,23	„
Summa	51 778,29	Mk.	Summa	51 778,29	Mk.

W. Kalb.
In den Wieſen.



Julius Bretz: Bauernhof.

Zwei Landschafter.

(Wilhelm Kalb, Julius Bretz.)

Es gewährt ein melancholisches Vergnügen, dem Spiel der Mode in der Malerei zuzusehen, wie es besonders in Ausstellungen sichtbar wird. Wenn wir bedenken, wie wenig aus den vergangenen Jahrhunderten trotz unablässiger Produktion so lebendig geblieben ist, daß wir Nachgeborenen uns für die künstlerische und menschliche Persönlichkeit dahinter interessieren: so müssen uns angesichts der vielen hundert, manchmal tausend Nummern, die Jahr für Jahr in unsern vielen Ausstellungen gezeigt werden, ganz von selber fragen: kann dieser überhandnehmende Durchschnitt überhaupt eine Bedeutung haben für die Zukunft, sind es nicht Proben mittelmäßiger Begabung, mittelmäßigen Studiums und mittelmäßiger Absichten, was da die vielen Wände füllt? Und in der Tat, wer mit feineren Sinnen und keinem zu schlechten Gedächtnis an den Bildern vorbeigeht, wird sehr bald merken, wie die meisten den gleichen Schnitt haben, mit denselben Akkorden auf den zeitgemäßen Eindruck zurechtgemacht sind, mit der Kunst aber meist nur das zu tun haben, daß sich ihre Verfertiger mit dem Pinsel bequem ernähren, während gerade das den berufenen Künstlern meist sehr schwer gemacht ist, indem sie ihre originell gehaltenen Dinge bei den auf das Gewohnte eingestellten Augen des Publikums nicht anbringen können. Was man sich theoretisch sagen muß: daß in einer Ausstellung von tausend Bildern wahrscheinlich und im besten Fall nur fünfzig sich halten werden, das bestätigt sich dem wachsamen Gefühl sehr bald.

Es gibt einen Prüfstem, die guten Sachen aus den durchschnittlichen herauszufinden: Hängt zwanzig Bilder eines Künstlers nebeneinander, da werden die berühmtesten Modegrößen, die auf allen Ausstellungen mit ihrem einen Bild und ihren paar Kniffen wirken, belanglos und unerträglich in ihrer Armseligkeit, und andere, die man in einer modernen Ausstellung allzuleicht schreiend, schäbig, altfränkisch oder unbeholfen findet, erhalten auf einmal ein inneres Leben, eine gegenseitige Stütze, so daß sie uns zu einer konsequent entwickelten Anschauungswelt unwiderstehlich hinziehen.

So ging es mir und einigen andern wohl mit Wilhelm Kalb, einem nicht mehr ganz jungen Frankfurter, der im dortigen Kunstverein eine Auswahl bescheidener Landschafts- und Tierbilder zur Schau stellte. Ein einzelnes Ding von ihm in einer großen Ausstellung ist immer ein ziemliches Unglück; braun, lackig, manchmal unbeholfen getüpfelt, sieht es inmitten glänzend und leichtsinnig hingemalter Bravour leicht kümmerlich aus. Nun man einige Dutzend beieinander sah, wurde nicht nur die stille Empfindung in seinen Landschaften deutlicher, sondern auch eine feine Kunst, das Licht zart um die Dinge spielen zu lassen, eine klug erwogene Bildhaftigkeit, die von der modernen Skizze fast altmodisch absticht, und eine ganz eigentümlich entwickelte Farbigkeit, die, aus einem gelbgoldigen Braun entwickelt, manchmal an die Landschaftsbilder Boehles erinnert, mit dessen zeichnerischer Stärke und Gewaltsamkeit ihre Zartheit sonst nichts zu tun hat.

Mir scheint, einiges davon habe sich auch in die beiden Abbildungen gerettet, die wir in diesem Heft abdrucken können: besonders die innere Gewalt und

Julius Bretz:
Kornschober.

Julius Bretz: Godesbusch.

Helligkeit des „altmodischen" Lichtes und die schöne Verteilung im Raum, die gar nicht dekorativ gemacht ist und doch bildhaft sicher und ruhig wirkt. Es liegt dem ersten Blick gleich nah, diese stillen Dinge mitleidig zu belächeln, oder sich erstaunt in ihre Innerlichkeit hineinzufinden; wer nicht ganz von unsern modernen Problemen den Kopf voll hat, dem wird das letztere wohl gelingen zu seiner stillen Freude.

* * *

Julius Bretz ist anderer Art. Ich sah auch keine Auswahl seiner Werke, nur in Köln zwei und in Düsseldorf drei Ölbilder und in seiner Wohnung — ein Atelier hatte er nicht — eine Anzahl von Pastellzeichnungen. Er ist ein Düsseldorfer, der vor Jahren beiseite ging, irgendwo in ein Dörfchen an der Agger; das ist ein Nebenfluß, vielmehr Bach der Sieg ganz drinnen im „Haferspanien", wie man am Rhein dieses verlorene Bauernland zu nennen pflegt. Nun ist er heimgekommen und hat seinen Düsseldorfer Landsleuten Dinge gebracht, mit denen sie sich fürs erste nicht abfinden können. Seinen „Holunderzweig" haben sie ihm neben ein lebensgroßes Reiterporträt — leider nicht von Trübner — hinter den Kamin gehängt. Es ist aber trotzdem das originellste Stück, was die Düsseldorfer auf ihrer Ausstellung als eigene Leistung zeigen können: im Zeichnerischen wie in der Farbe von einer strengen Vollendung, daneben einem leicht alles andere — talentvoll oder nicht — als Lodderei erscheint. Ich brauche das Bild nicht zu beschreiben, die Festigkeit der Zeichnung sagt die Abbildung besser als meine Worte. Nur über die Farbe und also die Malerei muß ich wohl sagen, daß sie in jener klaren Kraft und Bestimmtheit wirkt, die wir von den alten Bildern der Deutschen kennen. Ohne alle braune oder violette oder graue Schummrigkeit, ohne die hundert interessanten Mätzchen, „die Fläche malerisch zu beleben", ganz ungebrochen scheinbar sind die Lokalfarben hingesetzt und wirken dennoch weder hart noch bunt, nur kräftig und frisch wie der Natureindruck eines solchen Blütenzweiges im vollen Tageslicht. Sieht man freilich die Malerei genauer an, so erkennt man mit Staunen eine entfernt an Segantini erinnernde Mühseligkeit der Technik, fast wie aus farbigen Steinchen gemauert bauen sich die so klar und einfach scheinenden Töne auf; dies in Verbindung mit einer überstrengen Zeichnung, die sich keine Schwierigkeit schenkt, alles zu Ende und zum klaren Ausdruck bringt: bringt uns dem Künstler näher, dessen bester Vorzug eine unerbittliche Selbstzucht ist, die sich nicht begnügt, Eindrücke festzuhalten, sondern diese Eindrücke in sachlicher Präzision auf den letzten Ausdruck bringt, und die Erfahrungen eines jahrelangen Studiums der Natur in wenigen Schildereien zusammendrängt, statt sie in hundert Skizzen leichtsinnig auszugeben.

Ist es zu viel gesagt, wenn ich behaupte, daß dieser Zweig sich neben der Tanne auf dem fabelhaften Cranachbild der „Ruhe auf der Flucht" wohl zeigen könne? Freilich ist es hier nur ein Zweig, dort eine ganze Tanne und Menschen und Engel davor: aber wir sind doch wieder daran, jene uns unerreichbar scheinende Meisterschaft neu zu erobern; im lauten Fußvolk der modernen fixfertigen Dekorations- und Stimmungsmaler mehren sich jene, die wir als neue alte Meister begrüßen

Wilhelm Kalb:
Am Wasser.

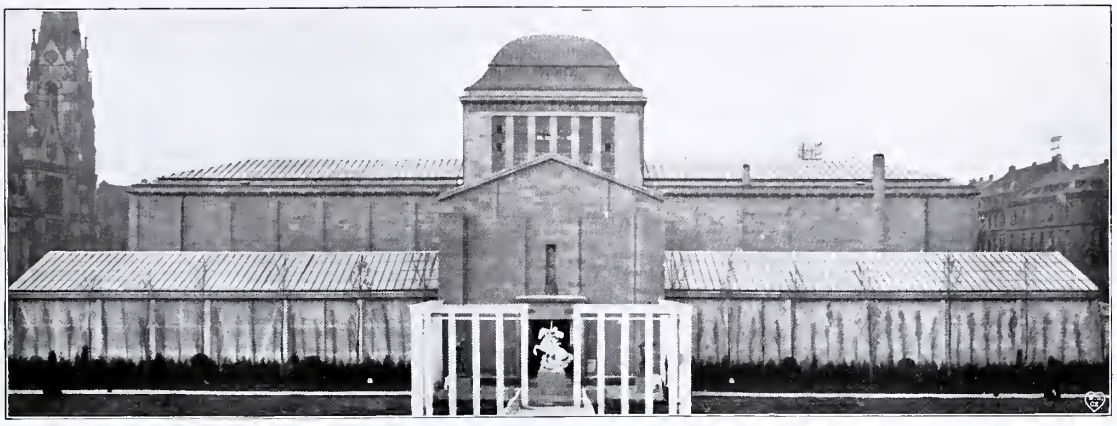
Julius Bretz:
Schloßallee.

möchten, die alle Hudelei verleugnen und jedes Ding zu Ende bringen, in sorgsamster Sachlichkeit, und dennoch die Poesie, die Geschlossenheit des ersten Eindrucks nicht verlieren. Und Julius Bretz darf uns von den Jüngeren getrost als einer der besten gelten.

Noch eines möchte ich als Schlußbemerkung nicht vergessen: Als Öltechnik scheint die Malweise von Bretz hart und trocken. Ich wüßte einen Grund hierfür zu nennen, der fast ein wenig menschlich ist: In seinem Studienkasten sah ich fast lauter Pastelle, weiche, nach Natureindrücken niedergeschriebene Eindrücke, meist Erinnerungen, seltsam farbige Dinge in jener Struktur, die der weiche Pastellstift auf dem rauhen Papier erzeugt, wo der Grund teilweis stehen bleibt und der Strich sich eigentlich in kleine Farbhäufchen auflöst. Das ist natürlich ein anderer Eindruck, als wenn eine ölgetränkte Leinwand die Farben im glatten Email oder im „schmaddrigen" Strich zeigt. Aber weil diese Studien bei Bretz von zartem Zauber sind, ganz ungehinderte Niederschriften aus dem farbigen Wunderbuch der Natur: so könnte ich mir denken, es habe diese Art auf seine Ölmalerei eingewirkt, so daß seine Bilder also eigentlich mit Ölfarbe gemalte Pastelle seien. Das kann natürlich nun ebensowohl eine richtige, wie eine falsche Bemerkung sein. Sie ändert jedenfalls an dem eigentlichen Vorzug der Bretzschen Malerei nichts, daß er einen solchen Eindruck bis ins letzte zum Bild zu verarbeiten vermag, ohne den Zauber und die Frische einer ersten Niederschrift zu verlieren. Wobei gerade die mosaikartige Festigkeit der Flächen und die streng geschriebene Zeichnung durch den Kontrast die Frische und Kraft der Wirkung noch erhöhen.

Die Frankfurter haben die zarten, wenn auch spröden Schildereien von Wilhelm Kalb gern aufgenommen und reichlich gekauft. Ich fürchte, für Julius Bretz ist bei seinen niederrheinischen Landsleuten die Stunde noch nicht gekommen; aber mir scheint auch, er habe Zeit, sie abzuwarten. W. Schäfer.

Julius Bretz: Wandershof.



H. Billing: Rückseite der Kunsthalle zu Mannheim.

Drei rheinländische Ausstellungen.

(Mannheim, Düsseldorf, Köln.)

Ich beginne mit Mannheim, weil es als Ausstellung die konsequente Erscheinung und grundsätzlich zum mindesten beachtenswerter ist, als die beiden andern. Nicht in einer höchst persönlichen Auswahl liegt ihr Vorzug, wie meist berichtet und geglaubt wird; und wenn ich neulich an nicht geringer Stelle las, daß sie meist Werke ersten Ranges und wenige nur zweiten Ranges zeige, so scheint mir das gründlich falsch: ich könnte Werke fünften und sechsten Ranges nennen, die noch dazu an guter Stelle hängen, und der einzig betrübliche Eindruck dieser Ausstellung ist gerade der, daß man ein wenig verdrossen an dem allzuvielen, tonig-dekorativen Durchschnitt wird, obwohl doch Sachen darin hängen wie die kleine van Gogh-Landschaft „mit dem pointillierten Baum", die Bilder von Karl Hofer, Klimt und anderseits von Stuck und Khnopff, die eine leidenschaftliche Auseinandersetzung wahrhaftig verlangen. Und nicht was der persönliche Geschmack von Dill gesammelt hat, ist das Entscheidende — er ginge, dünkt mich, am liebsten in der Nacht herum und schmisse recht vieles hinaus, was gar nicht seines Sinnes sein kann — sondern wie aufgehängt und gestellt ist; und hierin ist tatsächlich ein Prinzip so grundsätzlich erfüllt, wie wirs noch nicht erlebten:

„Das Bild im Raum". Das heißt: die dekorative Verwendung des Tafelbildes — wie der Plastik — im bürgerlichen Zimmer, und auch ein klein wenig im Museum, wie mir scheint.

Von Zeit zu Zeit befällt unsere Malerei ein wahrer Katzenjammer, daß sie gleich der Plastik von der Architektur als Mutter aller Künste losgerissen und als Staffeleibild eigentlich verächtlich sei. Nur was direkt an die Wand, in einen Raum hinein gemalt seinen dekorativen oder gar monumentalen Zweck erfülle, habe Wert; alles andere sei nur Surrogat. Eilfertig wird dann das Staffeleibild auf seine dekorative Wirkung angesprochen, es wird Wandschmuck, Dekorationsgegenstand, Kunstgewerbe.

Es wird vergessen, daß eine Differenzierung durchaus noch nicht Verfall bedeutet, daß mit der Loslösung jeder einzelnen Kunstart eine Verfeinerung und Vertiefung verbunden sein könne, daß, wie ein Goethesches Gedicht (Über allen Wipfeln ist Ruh) durchaus nicht des Rahmens einer großen dramatischen Dichtung bedürfe, auch ein Tafelbild ganz andere Werte entwickeln kann als nur seine dekorativen. Wenn wir Nachgeborenen vor einem Bild von Stefan Lochner, Grünewald, Rembrandt stehen, so bleibt uns nichts so fern als der Gedanke einer dekorativen Verwertung: über Jahrhunderte hinweg grüßt uns das Leben, zwingt uns eine Weltanschauung. Alle „gutgemalten Rüben" und „dekorativen Wandflecken" in Ehren: es dünkt mich eine herrliche Aufgabe, einen Rembrandt so einzubauen, daß seine ganze Herrlichkeit uns unwiderstehlich überfällt, aber es wäre ein Unsinn, ihn danach zu schätzen, ob er eine Stuben- oder Kirchen- oder Festhallenwand dekorativ zu schmücken vermag. Freilich ist nicht jedes Tafelbild von Rembrandt, und man könnte wohl unsere Maler in zwei Gruppen einteilen, ob man von ihren Bildern einen dekorativen Wert, eine Gebrauchsfähigkeit als Wandschmuck zum mindesten verlangen kann, oder ob sie durch höhere Qualitäten die Berechtigung zu einem eigenen Dasein haben. Nach dieser Unterscheidung gehörten dann die Bilder der Mannheimer Jubiläumsausstellung zur ersten Gruppe.

Was natürlich nur ein böser Scherz ist, aber doch auf die grundsätzlichen Vorzüge und Mängel dieser höchst durchgebildeten Veranstaltung hindeutet. Es ist in Mannheim jeder Raum zunächst als Einheit dekorativ ausgebildet worden unter Aufwendung großer Mittel und nach Angaben unserer besten dekorativen Kräfte, natürlich auf Grund der Raumdispositionen von Billing, dem Baumeister der Kunsthalle, der auch die provisorischen Anbauten erstellt hatte. Schon in dem Kölner Ausstellungsbau hatte sich Billing als ein Meister gerade in der Raumbildung gezeigt, der es trefflich versteht, Räume der verschiedensten Ausdehnung zu einer Gesamtwirkung zu bringen, die man durchschreitend als eine glückliche und planvolle Abwechslung wohlig wahrnimmt. Bedenkt man dies, die monumentale Ruhe der äußeren Erscheinung sowie die Pracht und helle Schönheit des Kuppelraumes, hinter dessen Marmorsäulen das Licht zauberhaft einfällt und alles in einer altsilbernen

Helligkeit frei und leicht erscheinen läßt, was doch zum Teil schwerster Marmor ist: so weiß man, wieviel von dem günstigen Eindruck dieser Ausstellung dem Baumeister zu verdanken ist; und danach den Künstlern und Werkstätten, die jeden einzelnen Raum im Sinn dieser festlichen Gesamterscheinung dekorativ ausbildeten.

Hierdurch war die Grundlage des Dillschen Planes erfüllt, der als Organisator natürlich auch hier entscheidend wirkte: der „Raum", vom festlichen Saal bis zum intimen Zimmer, war in feinster Vollendung fertiggestellt, nun kam das Bild in den fertigen Raum, aber nicht ihn bestimmend, sondern dekorativ schmückend. Hierbei sollte der Jahrmarkt- und Museumscharakter landläufiger Ausstellungen durchaus vermieden werden, jedes Bild sollte sich nicht nur dem Raum, sondern auch seinen „Mitbildern" im gleichen Raum anpassen, so daß ein harmonisches Ensemble entstand.

Diesen Hauptteil seiner Aufgabe hat Dill unter Assistenz seiner Getreuen Hölzel und Hellwag selbst geleistet; und wenn man bedenkt, daß dabei Bilder von Gaugin, van Gogh, Thoma, Liebermann, Hofer, Lenbach, Sauter, Schönleber, Trübner, Dill und Nicholson gleicherweise untergebracht wurden, so wird man geneigt zur höchsten Anerkennung sein: die Aufgabe ist glänzend gelöst; man schreitet durch die Ausstellung mit dem Behagen, bei einem Kunstfreund des raffiniertesten dekorativen Geschmacks zu sein; und namentlich unsere Museen könnten hier lernen, was eine feine Hand mit gar nicht zu großen Mitteln vermag: wo durchaus nicht Werke ersten Ranges dem Arrangeur einen billigen Triumph schaffen, sondern wo mit dem Durchschnitt der heutigen Malerei in Europa — das Wort ist nicht verächtlich gemeint — ein geschmackvolles Ensemble erreicht ist.

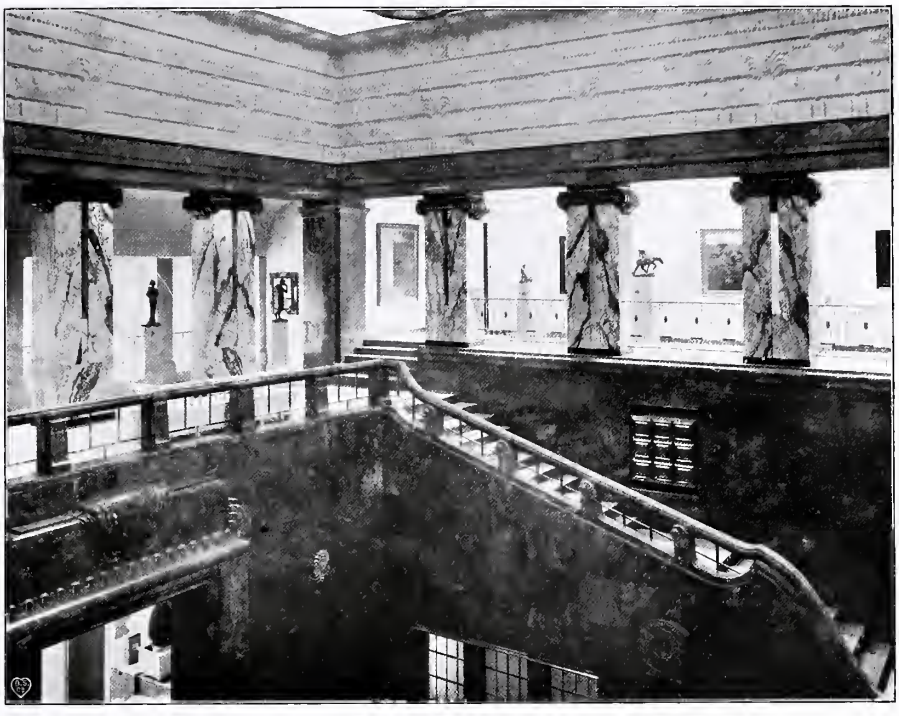
H. Billing: Treppenaufgang in der Kunsthalle zu Mannheim.

Freilich sind es von Anfang an für diesen Zweck ausgesuchte Bilder; Dill hat — als imaginärer Museumsdirektor — erst persönlich gesammelt, ehe er aufhing. Und hat sich dabei noch das Vorrecht genommen, viel mehr Werke einzuladen, als er hängen konnte, so daß er seinem Ensemble zuliebe bis zum Schluß aus nicht geringen Sachen die freieste Auswahl hatte. Dies ist ihm von den beteiligten Künstlern zum Teil sehr verübelt worden; ein zurückgesandtes Bild ist sonst ein „refüsiertes"; hierbei gewiß nicht: es konnte gleichwohl ein Meisterwerk wie eine Stümperei sein, was sich trotzdem nicht ins Ensemble schickte. Insofern hatte Dill diesmal die glückliche freie Hand, um die ihn alle „Hängekommissionen" beneiden dürfen, die jedes Stück aufhängen müssen, was durch die Jury gekommen ist. Aber um das zu erreichen, was er erreicht hat, gab es keine andere Möglichkeit. Seine Aufgabe war von Anfang an prägnant gestellt und sie ist mit feinster Präzision gelöst worden. Alle zukünftigen Ausstellungen werden mit dem hier erreichten Niveau rechnen müssen, wenn sie ernst genommen werden wollen.

Nun haben sich freilich einzelne Räume diesem Prinzip von Anfang an entzogen, indem sie wie der Klimt-, der Behrenssaal von Anfang an unter bestimmten Voraussetzungen geschaffen wurden, so daß also das Kunstwerk selber nicht überall die sekundäre Rolle spielte. So sind zwar einige scharfe, auch schartige Sachen entstanden, die das Ensemble aber trotzdem nicht stören, es vielmehr bereichern, ihm gleicherweise die Langeweile eines zu sehr auf die Mitteltöne gestimmten Ensembles, wie die offenbare Ungerechtigkeit einer solchen Ausstellung gegenüber dem Kunstwerk nehmen.

Dann, um nach der gebührenden Schätzung wieder auf die scherzhafte Unterscheidung der Malwerke in die beiden Gruppen zurückzukommen, derjenigen, von denen eine dekorative Wirkung zum mindesten verlangt werden muß, und derjenigen, die eigentlich zu schade dafür sind: wenn vorhin gesagt wurde, daß diese Ausstellung einen Durchschnitt durch die heutige Malerei in Europa darstelle, so müßte jetzt genauer gesagt werden, daß sie dies unter dem dekorativen Gesichtspunkt tut, d. h. wohl sind Werke durchaus anderer als dekorativer Art aufgehängt, aber durchaus nur soweit, als sie sich dekorativ einfügen, und so haben wir eine vollkommene Darstellung des einseitigen Geschmacks-Standpunktes in der Kunst erhalten, der Gegnern wie Freunden von großem Wert sein muß und eindringliche Lehren und Überraschungen gibt, z. B. die, daß Werke, deren einzigen Wert man im Dekorativen sah, dies eigentlich gar nicht sind. Und ich sehe nicht ein, warum dies verschwiegen werden soll: geht man ganz im Sinn der Aufgabe die Säle durch, die Bilder auf ihren dekorativen Geschmackswert prüfend, so muß man zum Schluß erkennen, daß aller Engländer, Franzosen und Schotten ungeachtet die Bilder des Meisters selbst die Anforderungen an ein dekoratives Bild am reinsten und konsequentesten erfüllen. Insofern ist der Dillsaal tatsächlich das Herz dieser Ausstellung.

Julius Bretz:
Holunderzweig.



H. Billing: Blick in den Kuppelraum der Kunsthalle zu Mannheim.

Das ist durchaus ehrlich und ohne Nebensinn gemeint, obwohl ich grundsätzlich — wie schon angedeutet wurde und nun ausgeführt werden soll — Bedenken gegen eine solche Ausstellung überhaupt und besonders gegen eine Schlußfolgerung aus ihrer Bedeutung in diesem Ensemble für den Kunstwert eines Bildes habe. Daß an malerischer Qualität die vier Trübner-Bildnisse aus den siebziger Jahren, daß in der einfachen Gewalt und Größe der Empfindung die Birke von Thoma und an Leidenschaft und Kraft der Malerei die schon genannte von van Gogh Höhepunkte ganz anderer Art sind, die sich wohl dem dekorativen Geschmack einfügen, deren Wert aber weit über diese ihre Nebenbedeutung hinaus geht: das sind so ein paar Noten, um das Thema der modernen Kunst in Europa mit ganz anderer Kraft anzuschlagen. Wenn tatsächlich mit dem dekorativen Wert im Raum die Aufgabe oder die Möglichkeit des Tafelbildes erschöpft wäre: dann ständen wir allerdings vor der modernen Staffeleibildmalerei als einem schwächlichen Surrogat der Kunstwirkungen in früheren Zeiten, dann wäre die Tafel ein Notbehelf und eigentlich die ganze Malerei in beweglichen Goldrahmen die überflüssige Spielerei einer überdifferenzierten Kultur, also Dekandenze, wie man vor zehn Jahren unaufhörlich sagen hörte.

Treten wir aber aus diesem Ensemble zurück vor die Werke unserer Großen vormals und heute, so faßt uns bald einiges andere ans Herz. Wir fühlen: nicht um irgend etwas Dekoratives zu machen, sind diese Tafeln bemalt, sondern aus einer menschlichen Leidenschaft heraus, die — gleich dem genannten Gedicht von Goethe — sich in ein Sinnbild zusammendrängte, zu der Niederschrift einer Weltanschauung in einem besonderen Gefühlszustand. Ein Tropfen, der die ganze Welt spiegelt: das Gedicht tut es — kraft der geheimnisvollen Kunst ihres Schöpfers — mit ein paar Worten, davon ein jedes für sich alltäglich ist, ein Bild mit ein paar Farben, eine Musik mit den armseligen Tönen, die ein jedes Kind auf dem Klavier abtippen kann. Ein Maler ist nicht nur ein scharfes Auge, und ein hochentwickelter Geschmack in Farbe oder Linie: er ist zugleich ein Mensch, an dem diese Dinge haften, den sie quälen, der mit ihnen ringt, der — mit Bewußtsein oder nicht — die Schöpfung der Welt in seinen Werken weiterführt, der Gruß, den die Menschheit über Jahrhunderte hinaus sich austauscht, die geheimnisvolle Kunde vom Leben, tiefer aus dem Gefühl heraufgeholt, als aller Verstand der Wissenschaft sie zu geben vermag. Nur um Geschmack zu haben und zu bilden: dazu wäre der Aufwand um die Kunst zu groß, ihre tiefste Wirkung und eigentliche Aufgabe beginnt erst da, wo ihre Wurzeln sich dem religiösen d. h. dem Urgrund aller Gedanken über die rätselhaften Gründe des Daseins verflechten. Insofern ist der Durchschnitt, den wir in Mannheim in so klarer Glätte sehen, einer, der das innerste Wesen der Kunst nicht berührt.

Wenn sich danach die Betrachtung den beiden andern Ausstellungen zuwenden soll, hält sie zunächst erschrocken inne vor einer großen Kluft; und sie erkennt: daß sich überhaupt kritische Einwendungen solcher Art erheben konnten, ist schließlich auch wieder ein Beweis für den ausgesprochenen und edlen Charakter dieser Ausstellung, neben der man die beiden andern nicht in einem Atem nennen darf. Sie ist erstens ein Ganzes und dann als solches doch ersten Ranges, das Musterbild einer Ausstellung, wie sie allein — von andern anders natürlich — gemacht werden sollten.

* * *

In Köln und Düsseldorf sind Bilder aufgehängt, in Köln mehr gute und in Düsseldorf mehr schlechte; die alte Auffassung als Kunstmarkt, in Köln durch den Sammlerfleiß namentlich von Fritz Westendorp auf ein angenehmes Niveau gebracht, in Düsseldorf ganz wieder — nach zwei charaktervollen Ausstellungen — im Stil der „Berliner Großen", die unterdessen doch selbst den Berlinern zu rückständig geworden ist. Beides im Grunde Verlegenheits-Ausstellungen: in Köln wollte man — zuungunsten des Defizits — die von der Ausstellung des Kunstfreunde-Verbandes stehengebliebenen Gebäude noch einmal verwerten; in Düsseldorf mußte nach zweijähriger Pause der Millionen-Kunstpalast vom

bedenklichen Geruch einer Zwecklosigkeit befreit werden. In Köln konnte man sich — durch keine eingesessene Künstlerschaft bedrängt — mit der persönlichen Einladung das Gute suchen und das Schlimme vom Halse halten; in Düsseldorf war man auf die Gegenseitigkeit einheimischer und auswärtiger Kunstverbände angewiesen, und rettungslos allem Kitsch ausgesetzt, den die Verbände zu senden beliebten.

Und um hiervon zuerst zu sprechen: das ist den Düsseldorfern von München, Berlin, Weimar und Wien aus in einer Weise geschehen, daß einem die Haare zu Berge stehen. Wenn ich Düsseldorfer Maler und ihretwegen nur mit einem Schokoladenplakat aus dieser Ausstellung hinausjuriert worden wäre, also aus meinem eigenen Haus, und sähe dann im Saal der Münchener Kunstgenossenschaft das erbärmlich gepinselte Zeug: ich würde weiß Gott als ein moderner Michael Kohlhaas mein Recht suchen. Etwas Traurigeres als Organisation kann man sich schwerlich denken. Und wenn man in eingeweihten Kreisen in Düsseldorf vorher hörte, man müsse die zu oft refüsierten grollenden Künstler einmal loslassen: so hat man dies nicht einmal getan, die Düsseldorfer Säle haben durchaus eine gute Haltung, losgelassen ist nur die malende Meute in Berlin und München.

So kann man der Leitung dieser Ausstellung den Vorwurf nicht ersparen, daß sie das schwer zurückerworbene Ansehen von Düsseldorf bedenklich aufs Spiel gesetzt habe: der fremde Besucher wird entsetzt diese gewissenlos angefüllten Säle durchwandern und im Gesamtgefühl einer schlecht gemachten Ausstellung übersehen oder vergessen, daß die jungen Düsseldorfer selbst sich ehrlich um Anerkennung bemühen. Ihre Säle sind denen der Berliner Sezession, des Karlsruher und des Nordwestdeutschen Künstlerbundes zum mindesten gleichwertig: in Bretz, Clarenbach, Hardt und Liesegang usw. bilden sich für die niederrheinische Landschaft charaktervolle Darsteller heraus, in Plückebaum und Ophey entwickeln sich originelle Phantasten: nimmt man die Bewährten dazu, von Gregor von Bochmann, der in seiner „verlassenen Heerstraße" eins der besten Bilder der ganzen Ausstellung brachte, bis zu Ritzenhoven: so ergibt sich ein reicheres Bild als z. B. von München, wo die „Scholle" nach der ersten Verblüffung bedenklich abflaut mit ihren auf Leinwand unmäßig vergrößerten Jugend-Titelblättern, und wo weder die Sezession noch die Luitpoldgruppe an Charakter gewinnen.

Da bin ich nun doch fast wieder in die Besprechung von Gruppen und Grüppchen geraten, an denen die deutsche Kunst und Kunstberichterstattung ebenso leidet, wie diese Ausstellung daran gescheitert ist. Die Kölner haben sich klugerweise davon frei gehalten: Sie haben nicht allzuviel Bilder, gleich welcher Herkunft in reichlichen Abständen — daß keins das andere störe — nebeneinander aufgehängt, wie sie gerade paßten. Man kann nicht sagen, daß dabei etwas Glänzendes herausgekommen sei, aber auch nichts Geringes: ihr einziges Unglück ist, daß die Mannheimer gleichzeitig mehr Geld, einen Dill und ein Prinzip hatten: an dieser Konkurrenz wird in diesem Jahr wohl alles andere scheitern. In einem allerdings sind sie den Düsseldorfern wie den Mannheimern dennoch überlegen: in den ausgestellten Wohnräumen, von denen wohl noch besonders gesprochen werden muß.

Hier fühlt man sich auf einmal wieder mitten in einer Bewegung, in der alles im Wachsen und Strömen und also auch das Nebensächliche nicht überflüssig ist; während einen beim Durchwandern der bilderüberfüllten Säle das traurige Gefühl einer sinn- und leidenschaftslosen Überproduktion nicht verläßt: es sei denn, daß wie in Mannheim das persönliche Arrangement so grundsätzlich ist, daß man zu den Grundfragen der Kunst geführt wird, in denen denn auch das Geringere wieder begreiflich wird. Man kann sich ja nicht verhehlen, daß ein wenig viel Ausstellungen kommen und daß sie in Gefahr sind, Bestandteile der Fremden-Industrie (das modernste aller Wörter) zu werden. Für den Künstler bedeuten sie in ihrer Vorführung zum Auffälligen, Sensationellen unbedingt eine Gefahr und eine Hinderung: für das Verhältnis des Volkes zur Kunst, für die Verwendung der Werke könnten sie gleichwohl wichtige Anregungen geben, wie die Mannheimer Ausstellung überzeugend beweist.

Ausnehmen müßte man von solcher Betrachtung von vornherein so intime Dinge wie die Aquarellausstellung, die in Düsseldorf angegliedert ist. Die Technik schließt das Sensationelle ziemlich aus; sie hat in ihrer konsequenten Ausbildung (d. h. wenn sie rein, unvermischt durch Gouache, Pastell usw. geübt wird) fast etwas von höchstem Kunstgewerbe; anderseits bleibt sie dem Künstler näher und wird so immer mehr den Künstler und Liebhaber eine Augenschau sein als dem Publikum. So rettet man sich aus den entsetzlichen Münchener Sälen in Düsseldorf gern in die gerade hier anschließenden stillen Räume der Aquarelle.

Und noch eins fordert jedenfalls einen andern Standpunkt: die Sonderausstellungen eines Künstlers: in Düsseldorf z. B. Lenbach und der Zeichner Greiner, in Köln Orlik, in Mannheim Stuck und Khnopff. Es sind Dinge für sich in einer Ausstellung, mit denen man sich in grundsätzlicher Stellung zu den betreffenden Künstlern abfinden muß. Hierzu wären auch die dekorativen Bilder von L. von Hofmann zu nennen, die in dem Saal der Plastiken zu Düsseldorf so hoch aufgehängt sind, daß sie als Gobelins sehr schön und ruhig wirken.

Hiermit wäre der Kreis dieser Arbeit, der nur die drei Ausstellungen als solche wägen, nicht den Einzelheiten nachgehen wollte, geschlossen. Nun hätte die eigentliche Arbeit dieser Zeitschrift zu beginnen, aus dem Guten hier wie dort das Eigenartigste den Lesern nahezubringen.

W. Gischler.

Am Niederrhein.*

Rheinfahrt.

Am Niederrhein. (Nach einem Bild von M. Clarenbach.)

Wenn das Dampfboot mit Gesang und Tücherschwenken am Drachenfels vorüber nach Bonn gekommen, wenn der letzte Rückblick auf diesen malerischen Torbau des romantischen Rheins genossen ist: dann verschwinden von den Reisenden, die auf dem Schiff geblieben sind, die meisten rasch in die Kajüten, um in Behaglichkeit zu essen.

Das Schauspiel ist vorbei: Der lustige Kranz der Städtchen, Burgen und Kapellen ging zu Ende, die vielgebogene Rinne des engen Tals mit wechselvollen Silhouetten läuft in ein breites Land gemächlich aus. Gebüsch und Pappeln, nicht mehr die schlanken italienischen vom Oberrhein, nur noch die breiten deutschen mit ihren Riesenbesen, säumen das flache Uferland. Die Romantik löst sich in Landschaft auf. Wer aber aufmerksamen Auges bleibt, der fühlt sehr bald den neuen Reiz: das Puppenhafte, kleine Elegante, das Lustige und Lärmende, verschwindet. Der Horizont wird frei, die Umrisse werden groß: der Bäume wie der Schiffe, die uns begegnen; sie stehen nicht mehr kleinlich vor grünen und weinberggrauen Bergen, sie ragen in den Himmel und zeigen ihre Form in schattenhaften Silhouetten; das Wasser dunkelt in der Farbe und breitet sich gemächlich aus in Schilf und Land: der Rheinfluß wird zum Strom, Seeschiffe tragend.

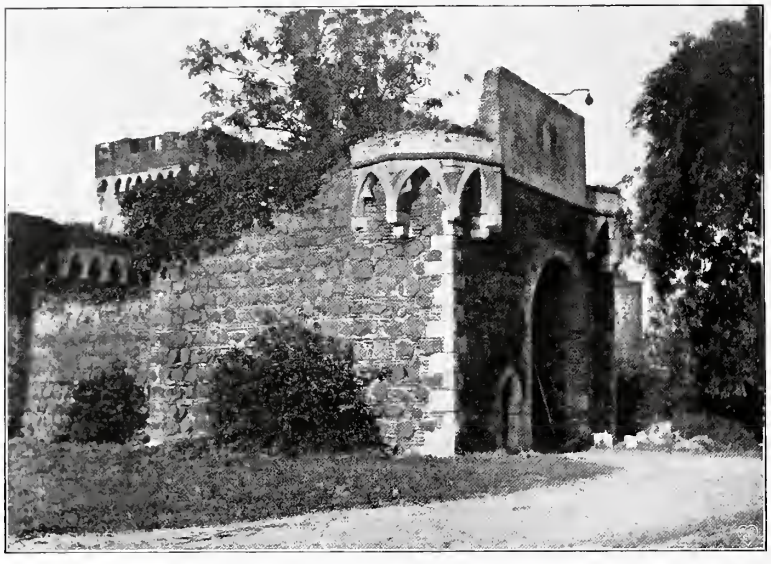
Am linken Ufer tritt das Gebirge in einer schlanken Linie zurück; am rechten verliert es sich ins breite Tal der Sieg: bis über ihrer Mündung ein Kegel fern und bescheiden aus der Ebene wächst: Siegburg. Dann aber bleiben die blauen Hügel zur Rechten, bis hinter Duisburg (sprich Düsburg) hin, in stundenweiter Ferne und darum meist verdeckt, doch wenn sie über grünen Feldern und zwischen Bäumen sichtbar werden, in jenem starken Blau, darin die alten Meister ihre Fernen malten; und wenn die Sonne aus Wolken, wie ein Scheinwerfer, darüber läuft, dann schimmern hochgebaute Städte und Dörfer her in einer großen Fülle: das bergische Land begleitet achtungsvoll den Niederrhein zu seiner alten Hauptstadt Düsseldorf und macht ihm, dort im Grafenberg auf eine halbe Stunde mit einer steilen und waldbedeckten Hügelkette vorspringend, seine tiefe Reverenz; und bleibt ihm nah, bis an der Ruhr das Industriegebiet um Berg und Ebene den Qualm aus tausend Schloten legt.

Noch aber hört der Niederrhein nicht auf: in schimmerigem Grau ziehn seine Ufer still dahin, bis an der Grenze von Holland als Wächter seiner Mündung, die nun in viel verschlungenen Armen sich verbreitet, zwei Hügel noch einmal gegenüber stehen: Hochelten rechts und dicht am Strom, links weiter zurück und ragender die Schwanenburg zu Kleve.

Es sind der Städte nicht allzuviel, die er berührt; meist liegen seine Ufer still, die doch bei Bingen und Koblenz voller Leben waren. Der Fremde könnte meinen, aus einer reichbelebten Gegend in eine ödere zu fahren; er sieht nicht, wie da oben aus Gebirgen, spärlich bewohnt, das Leben sich an den Fluß zusammendrängt in einer einzigen Straße; hier aber gehen in einer volksüberreichen Gegend tausend Wege, nur wenige kreuzen den Strom in langen Eisenbrücken; doch rechts und links, da ist ein Menschenwerk im Werden wie nirgendwo in Deutschland, da wachsen Städte aus der Erde, wo gestern noch die Landwirtschaft behaglich sich

Kaiserswerth. (Nach einer Lithographie von H. Otto.)

* Aus einem Buch über den Niederrhein und das bergische Land, das in einigen Wochen im Verlag von Georg Müller, München, erscheint.



Schloßtor in Zons. (Photographie aus: Clemen, Denkmäler der Rheinprovinz.)

ernährte, da wechseln Warenhäuser mit viehbesetzten Weiden so jäh, daß man erschrickt: denn wo man gräbt, da wirft die Erde ihre Schätze aus. Hier werden die Kanonen, die Brücken und Maschinen der halben Welt gebaut; und auf den Höhen des bergischen Landes hämmern die Feilenhauer und Säbelschmiede seit alter Zeit; im Wuppertal färben und drucken sie und wirken Bänder und Litzen, und drüben in Krefeld, Rheydt und Gladbach sitzen sie an Webstühlen, zu Hause und in Fabriken, und machen Tuche, Teppiche und Seiden. Hier ist die Werkstatt Deutschlands; mitten hindurch treibt der Strom sein breites Wasser, und wenn die Schlepper nicht darauf wären, man würde die Welt nicht ahnen, durch die der ehemals so ungebärdige Rhein sein Alter gelassen und bescheiden nach Holland trägt.

Rheinische Nester.

Denn von den Städten am Niederrhein hat eigentlich nur Köln sich durchgehalten; die andern sind wie vergessene Schildwachen eingeschlafen und liegen heute inmitten des modernen Lebens irgendwo versteckt mit efeuüberdeckten Toren und halbzerfallenen Türmen, unpraktisch seitwärts vom Verkehr und selbst vom Rhein treulos verlassen. Der hat schon seit Jahrhunderten im angeschwemmten weichen Sand sein Bett sich anderswo gegraben, so daß die Uferstädte von vordem nun mitten in den Wiesen verschollen stehen. Das alte Römerkastell Bürgel ist dabei gar vom linken Ufer aufs rechte hingeraten.

Das ist nun märchenhaft zu sehen, wie aus den Weiden und Pappeln der Wiesen die Riesenmauern der Burg und Stadtumwallung von Zons den Wanderer überraschen. Am mächtigsten, wenn er von Süden kommt; nicht mit dem Schiff, wie es die Kölner an schönen Nachmittagen Sonntags zu Tausenden machen, sondern von Monheim mit der Fähre hinüber und eine Stunde am Ufer stets auf dem Damm vorbei, zuletzt quer durch die Wiesen darauf zu. Das ist zugleich ein Weg am Niederrhein, der die verschwiegenen Reize der Landschaft jedem offenbart; wenn man ihn ganz im ersten Frühjahr macht: in den hohen Pappeln schimmern die Zweige schon rötlich, so daß die breiten Riesenkronen ihr vielverschlungenes Astwerk zarter als sonst mit schlanken Zweigen in den Himmel malen. Darunter stehn zu Tausenden die dicken Weidenstöcke mit starren Ruten; und wenn die jagenden Wolken das Himmelslicht durchlassen, daß all die Rutenbüschel auf den schwarzen Stümpfen magisch aufleuchten über den Wiesen in grünrotem Schein: dann ist die Schönheit gewaltiger hier als irgendwo da oben am romantischen Rhein. Oder: die Wolken hüllten alles wieder ein in stählernen Glanz, da hebt sich zwischen den Stümpfen dicht überm Horizont im Westen ein silbernes Licht, und unter ihm der fernste Blick in einem kalten Kupferblau, der Dächerrücken eines Dorfes, ein stumpfer Turm darin, nur einen Fingerbreit über den Grasspitzen: in einer breiten Fassung von Wolken, dürrem Gras und Zweigen ein wundervoller sehr kleiner Edelstein.

Rechts überm Rhein da hebt die Ebene sich mit schweren Ackerfeldern, von kleinen Wäldern untersetzt, und hier zieht breiter, meist auch im Blau, doch stärker und wärmer überleuchtet der lange Hügelkamm bergischer Höhen hin. Deutlich erkennt man Solingen, die Schwertfegerstadt, mit ihren Türmen und Häusermassen, das Gebirge krönend. Und dieses blaue leuchtende Band am Horizont, unterm weiten Wolkenhimmel der Ebene, dicht über Schollenbraun und Wiesengrün, manchmal verdeckt vom zarten gelbgrünen Pappelzweigwerk: das gibt der niederrheinischen Landschaft zwischen Köln und Düsseldorf noch eine farbige Stärke, die sich hinunter nach Holland rasch verliert: da werden die Lüfte wieder weich und schummrig, stets liegt ein Silberschimmer matt darin, hier aber sind sie stahlgrau und metallisch blank.

Zons. Der Judenturm. (Photographie.)

Ernst Hardt:
Niederrheinische Landschaft.

In dieser Landschaft steht mit Türmen, davon der kleinere eine feingeschwungene Schieferkappe trägt, schon weithin durch die Weiden und Pappeln grüßend das „rheinische Rothenburg", wie dieses Zons ein schlimmer Ungeschmack getauft hat. Man steht betroffen still, wenn man heraustritt aus den letzten Weidenbüschen, vor einem Bild- und Bauwerk ohnegleichen. Auf sanftem Wiesenland ganz unvermittelt, von einer Riesenzauberhand dahingestellt, in dunkelrotem Ziegelwerk, durch regelmäßig eingemauerte Basaltblöcke noch schwärzlicher gemacht, unheimlich alles überragend ein mächtiges Schloß: kein Gebäude für menschliche Bewohner, ohne Fenster, nur ungeheuere Wände in wohlerwogenen Verschiebungen dahin gestellt; Efeu wuchert mit schwarzem Grün darüber; aus einem Eckturm wächst ein Baum mit mächtiger Krone, er kann die Riesenwände nicht überragen und steht vor ihnen wie ein Blumentopf. Kein Burggebäude am ganzen Rhein, von Bonn bis Bingen, soviel ihrer da auch stehen, so unerhörter Schönheit mächtig und dergestalt erfüllt vom mittelalterlichen Geist.

Zons. Rheinseite. (Photographie.)

Es steht nicht für sich selber da, die Mauern laufen rechts und links zu einem Viereck aus, das heute festgeschlossen noch die kleine Stadt umgibt: links trotzt auf der Befestigung aufgebaut ein Windmühlenturm, rechtshin zum Rhein gewendet zieht eine Häuserreihe hinter der Mauer zum stumpfen Rheinturm hin. So gewaltig dieser äußere Eindruck, so trübselig ist der innere. Einzig jene Häuserreihe gewährt in der Nähe einen Anblick, der zwar dem massigen Stadtmauerwerk auch nicht entspricht, doch manchmal malerisch im Durchblick steht, sonst wandert es sich traurig durch die ärmlichen Gassen. Verwahrlost stehn die niedrigen Ziegelhäuser, ein tückisches verkommenes Volk scheint da zu hausen, haltlose Erben einer Vergangenheit, die nicht die ihre war. Schloß Friedestrom, so hieß die Riesenburg, in deren Mauern das Städtchen miteingefaßt wurde, hat keinem Ortseinsassen gehört: Friedrich von Saarweden, Erzbischof von Köln, war ihr Erbauer im 14. Jahrhundert. So gehen hier wie überall am Niederrhein die Spuren auf Köln und seine Erzbischöfe zurück; sie waren die Sonne, der in Trotz oder Unterwerfung alles zuliebe geschah, was hier vermocht wurde.

Die Kirche aber, die inmitten steht, ist neu und eigene Leistung derer von Zons. Was für ein feines Ding mag da gestanden haben? Wehmütig sieht man hinauf zur Kappe des runden Judenturms, an der ein breites Drahtnetz ausgespannt ist, die morschen Schiefer aufzufangen; wie müssen die Menschen gleich Ratten hier gewühlt haben, daß innen die äußerlich erhaltene Stadt so arg verwüstet wurde! Wehmütig erkennt man auch die Folgen der Fremdenindustrie: das aufgemalte blaue Schmiedewerk an albern eingesetzten neuen Toren, ein buntbeschriebenes Gasthaus gar „zur Rothenburg"; man sieht es schon von außen diesen Kneipen an: der Geist der alten Zeit wohnt nicht mehr da, wohl aber einer, der nach Schnaps und schlechtem Tabak und andern Elend riecht.

Zons. Alte Häuser in der Rheinstraße. (Photographie.)

„Zons, du gebrechlich stattliches Mauernest, stehen geblieben in einem Sumpf sturmloser Vergangenheit. Mit deinen stummen Gassen, die in engen Toren enden. Mit deinen Toren, die lallen über jedem Schritt. Dem Schritt des Fremden lauschen deine Winkel und höhnen

ihn: geh weiter, sagen die verschlossenen morschen Türen. Wie Zwerge schaun engbrüstig schmale Häuschen trüb sich an aus alten kleinen Fenstern: wie aus Insektenaugen. Zerbrochen sind die ausgetretenen Stufen, die Kiesel in der Gasse halb versunken. Hinter der Mauer, die die Stadt umsperrt, stehn schwarz und starre Bäume ganz entlaubt und Büsche streng wie Rutenbüschel" (Alfons Paquet).

Wir gehn zum Abschied noch einmal um das Mauerwerk der toten Stadt herum, sehen wieder das Riesenschloß sinnlos und übermenschlich im sumpfigen Wiesenland, und wandern melancholisch durch den Wald der Weidenbüsche zum abendlichen Rhein zurück. Das dunkle Wasser schwappt, durch einen Schleppzug aufgeregt, schwer in dem dürren Schilf, schwarz säumen Bäume das andere Ufer, an dem vereinzelt Lichter blinken, die dunklen Rümpfe der Schiffe schwimmen wie ungeheure Tiere lautlos mit der Flut hinunter. Ein Blinken kommt von irgendwo, der Wind reißt in die Wolkenbank ein breites Loch, und still im Astwerk hoher Pappeln, wie eine Zitrone, hängt der volle Mond.

* * *

Auf keinem der andern niederrheinischen Nester ist der Geist des Mittelalters so spukhaft liegen geblieben, wie auf Zons; am wenigsten auf Neuß, das doch im Mittelalter nächst Köln die mächtigste Stadt am Niederrhein gewesen ist. Im Jahre 1474 durch Karl den Kühnen elf Monate lang vergeblich berannt und berühmt dadurch in der ganzen Christenheit, hat es wohl zur Parade noch sein massiges Obertor, auch sonst noch hier und da wie im modernen Haus ein Antiquitätenstück, sonst aber ist es ein modernes Fabriknest geworden, und zwar eins, das beiseit geriet. Einst am Rhein und heute an der stillen Erft gelegen, ist es darauf versessen, seinen Kanal zum Rhein großstädtisch auszubauen. Dann aber fällt und ist wohl schon gefallen das einzige, was ihm erhalten blieb, das malerische Stadtbild vom Wasser aus, mit seinem wundervollen Dom, dem schönsten aller Kirchen am Niederrhein, der mit der stark gebauchten Kuppel und dem abgestumpften Turm davor ein Bauwerk von phantastischer Erscheinung ist. Achthundert Jahre sind vergangen, seitdem sein Bau begann; eine Stadtgeschichte voll unerhörter Greuel, wilder Belagerungen, Brandschatzungen und Zerstörungen hat sich in seinem Schatten abgespielt, der täglich seinen Gang von Westen nach Osten wie ein Uhrwerk tat; Spanier und Schweden, Kroaten und Burgunder, alle Völker Europas haben vor seinen Mauern gelegen, seitdem die Römer hier ihre festen Lager hatten: der altersgraue Tuffsteinbau ragt drohend in die moderne Welt, wie irgend ein spukhaft altes Tier; und wenn ihm nun die Restauratoren nicht an sein geheimnisvolles Leben gehen — schon hat man alle Scham verleugnend von einem Ausbau seines Turms gesprochen — wird er auch dies noch überdauern und vieles, was uns die Zukunft schweigend wie er verhüllt.

* * *

Nach Kaiserswerth fährt man noch immer mit dem Schiff; es liegt auch heute dicht am Rhein, doch nicht mehr mitten drin wie einst als Werth, will sagen Insel. Das danken wir dem Grafen Adolf V. von Berg, der 1214 die Stadt belagernd durch einen Damm den einen Rheinarm abschnitt, und so die trotzige Insel sanft ans Ufer legte, wo sie seitdem gefügig liegt. Von der Kaiserpfalz, wo Arno, Erzbischof von Köln, den jungen Kaiser Heinrich IV. raubte, steht nicht mehr viel; und was wir heute sehen, verdanken wir zum Teil einer weitgetriebenen Denkmalspflege; doch macht man gern die kurze Schiffahrt von Düsseldorf dahin, um den Genuß der Fahrt, nicht um das Ziel.

Die Rheinbrücke in Düsseldorf.
(Nach einer Lithographie von A. Deußer.)

Am schönsten an einem Sommertag mit hellem Wind und Sonnenschein. Vorm roten Turm am abgebrannten Schloß in Düsseldorf, das heute nur noch gut planiertes Pflaster ist, schaukelt das Schiff und wartet mit Geduld der Letzten, die ihre Hüte und Röcke in der Rheinluft schützend dem kleinen Dampfer winken. Doch endlich rasseln mit dem Geklapper, das nur bei kleinen Fahrzeugen so bedeutend ist, die Ketten; bald schießt das Boot im raschen Strom den hohen Zwillingsbogen der Eisenbrücke zu. Es ist die schönste Brücke am ganzen Rheinstrom; zwei schlanke Bogen von 180 Meter Spannung tragen die Fahrbahn unter sich, scheinbar an Eisenträgern, die dünn und weit auseinander stehend das Eisenwerk von weitem in nichts zergehen lassen, aus Licht und dünnen Schatten hingebaut. Und erst, wenn unter ihren Bogen das Schiff durchgleitet, erkennt man staunend die ungeheuren Dimensionen und ist bedrückt und auch beglückt zugleich von einer Baukunst, die alles, was jemals in den Türmen und Schiffen

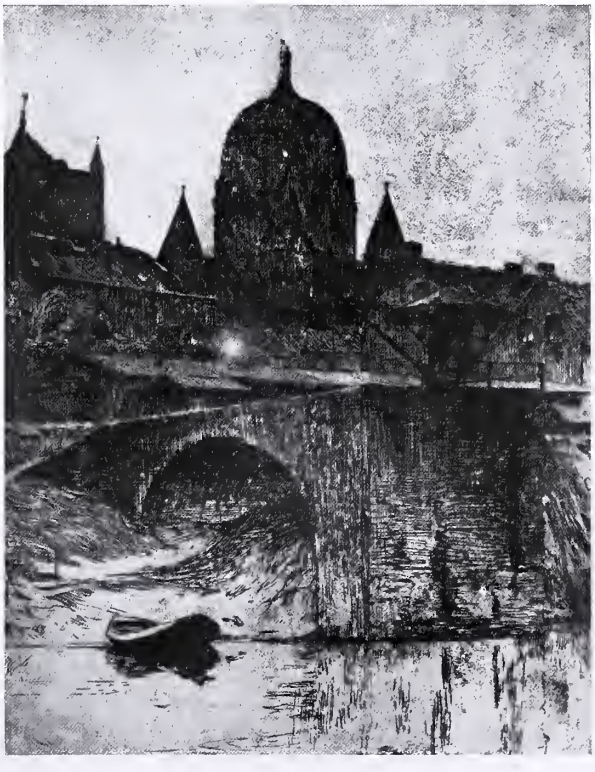
Klever Tor in Xanten.
(Photographie aus: Clemen, Denkmäler der Rheinprovinz.)

der Gotik an Konstruktion geleistet wurde, in der Kühnheit wie Einfalt übertrifft. Und wenn sich dann vor unseren Blicken, im raschen Strom abgleitend, die Fahrbahn wieder senkt und sich die Bogen wieder heben zu ihrer leichtgeschwungenen Kurve: geben uns wohl Ähnlichkeiten auf in der Verstäbung, wir staunen fast ein neues Stück der deutschen Gotik an.

Indessen spinnt sich schon ein grauer silberzarter Duft um ihre dunklen Eisenstücke und macht sie hell und zart; wie er die Bäume am Ufer zarter macht — es sind auch hier die deutschen Pappeln und alle ein wenig schief gebogen mit dem Wind — und wie die Türme und Dächer dicht überm Wasser, und wie der Himmel selber. Perlmutterscheinig duftig grau, darin die stärksten Farben nur verschwiegen leuchten und alles sich in eine Harmonie sehr zarter Klänge hüllt: so ist der Niederrhein, wenn man an einem Sommertag von Düsseldorf nach Kaiserswerth das Dampfboot nimmt; auch wenn der Wind sehr lustig weht und unterwegs die weißgetünchten Häuser mit grünbemoosten Ziegeldächern, auch schwarzglasierten Pfannen, auch oft gefleckt, schon praller in der Sonne stehen. Es ist nicht mehr der grüne Rhein, auch nicht der eisengraue: hell schäumt das Wasser in dem Wind und ist schon wie ein kleines Meer.

Und wenn wir so, duftig zerblasen, in Kaiserswerth gelandet sind, wo an der hohen Ziegelmauer die Bengel unnütz ihre Glieder reckeln und ein paar Gaffer frech die Fremden mustern: dann weiß ich wohl was besseres, als mit dem Tiefblick eines Forschers an den Fundamenten der Kaiserpfalz herumzuschnüffeln, auch besseres noch, als in der Kirche des heiligen Suitbertus eine niederrheinische Pfeilerbasilika zu bewundern, die vor dreißig Jahren ein Professor aus Berlin stilvoll herrichten und mit zwei völlig neuen Türmen ausbauen konnte. Das bessere aber ist, behaglich in das Städtchen hineinzuschlendern, das in der überbreiten Mittelstraße mit vielen Nebengassen das saubere Bild einer Wohnart am Niederrhein vermittelt. Das Haus ist hier ein niedriges Backsteinding, doch ganz getüncht in einem duftig grünen Blau, das in der Ferne heller leuchtet als jedes Weiß und in der Nähe zartfarbig duft — nicht schmierig glänzend wie Ölfarbe — ein Farbenlabsal für das Auge ist. Der Sockel dazu schwärzlich grün, auch braun, auch grau, doch immer gut gestimmt — manchmal japanisch fein — zu grünen Läden und dem weißen Fensterwerk. Erstaunt muß man den Tünchern hier vom Lande einen Geschmack zuerkennen, den später die kunstgewerblich überbildeten Anstreichermaler schamlos verdarben.

Ein solches Haus zu sehen, wenn unter Bäumen die Sonne auf die getünchten Wände ihre Lichter und Schatten wirft, die auf dem blaugrünen Weiß viel Helligkeit behalten, fast transparent, wie wenn es gar nicht aus Steinen gebaut wäre: ist ein Entzücken. In der geschlossenen Straße steht es ernster da. Da wirken die gekalkten Wände als Reinlichkeit; und reinlich ist auch alles drinnen, funkelnd das Geschirr, und Samstags auf dem weißgeschrubbten Boden weißer Sand, auch auf dem blankgescheuerten Ofen. So war es



Neuß. (Nach einer Radierung von M. Clarenbach.)

früher meilenweit um Düsseldorf; nun kommt die Industrie und baut das Vorstadt-Ziegelhaus, diesen Kasten voller Armseligkeit zwischen zwei Brandgiebeln, auf jedes freie Feld. Selten und meist nur Winkel noch, wo man entzückt und wehmütig diese helle Wohnlichkeit genießen kann. Denn weiter gegen Holland hin, wo noch die bäuerliche Stille träumt, da steht mit wohlgefugten Giebeln und Fassaden, holländisch schon, ein schweres Backsteinhaus.

* * *

Das ist der Niederrhein von Kleve, Kalkar, Rees und Geldern, auch Xanten; den selten einer aufsucht, der nicht Viehhändler oder sonst diesem schweren Bauernland geschäftlich verbunden ist. Da liegen hinter breiten Dämmen die vielgerühmten Dome von Xanten und von Kalkar; da schläft Vergangenheit, ruhmvoll und reich, den allerdicksten Schlaf; da stehen die Tafeln des Joest von Kalkar bäuerlichem Volk zur Schau, das sich an ihrem buntbewegten Lebensbild nur wenig und weniger an ihrer wunderbaren Kunst erfreuen kann; da träumen die reichen Schnitzaltäre von einer Zeit, die in die großen Sagen der Deutschen verläuft: denn Xanten ist die Stadt Siegfrieds, des schönsten Helden deutscher Art, der nach dem Oberrhein auszog und dort um Treu und Glauben schmählich verraten wurde; und in Kleve ragt weit ins Land der Schwanenturm.

Da ist ein Platz für eine schwere Sommernacht; wenn alle Weiten hell im Dunst und alle Nähen im tiefen Schatten liegen. In schwarzem Baumwerk viel versteckt, steil unter unsern Füßen das unbewegte Altwasser vom Rhein, dann üppigschwere Wiesen bis hin zu einer Helligkeit am Horizont, wo auf dem Rhein noch immer wie vor tausend Jahren die Handelszüge ihre beste Straße haben. Hochelten drüben als Nachbarschildwache hier an der Grenze des neuen Deutschen Reiches, ein spitzer Hügel, blau flimmernd in der hellen Nacht. Und hinter uns und über uns in grauen Mauern und durch hohe Bäume rasselnd an dem Turm drängt sich der Wind, davon wir wohl das Brausen hören, jedoch nicht wissen, woher er kommt, und auch nicht fragen dürfen: sonst schwimmt aus unsichtbaren Weiten her der Schwan, und Lohengrin legt Glück und Leben ab und schwindet hin in Rätseln, die wir niemals lösen.

Am hellen Tage aber ist Kleve ein vielbesuchter Badeort, holländisch fast, und sonst ein rüstiges Städtchen, daraus viel Margarine zum Industriebezirk hinunter geht. Drum führt aus seinem Altwasser, das Kermisdal genannt, der Spoykanal die Schiffahrt geschäftig an den Rhein; und an der Schleuse steht das Denkmal einer Heldin, das mehr durch Goethes Dichtung als durch Johanna Sebus selber veranlaßt wurde: ein sonderbarer Ungeschmack, fast gleich der Lorelei in Marmor, die auf dem sagenhaften Fels bald aufgerichtet worden wäre.

Doch wenn „der Damm zerreißt, das Feld erbraust": dann wird aus dem verträumten Wiesenland am Niederrhein ein großes Schlachtfeld. In seiner gelben, breiten Rinne wälzt sich der Strom, und stundenweit ins Land hinein wird aller Boden eine Quelle, daraus das Wasser quirlt und brodelt, bis die Felder mit den Wiesen, mit den Weidenstümpfen verschwinden, die Häuser bis an die Dächer im Wasser stehn und nur die Pappeln, mit ihren Stämmen wie mit dünnen Stielen aus der glatten Fläche ragend, ihre Kronen erschrocken spiegeln. Hier aber ist die Flut kein Segenspender wie am Nil, nur ein Verwüster, der die Felder und die Wiesen versandet, und wenn es Winter ist und Eisgang kommt, dann jagen seine Schollen wie gewaltige Messer und schneiden die Pappeln ab wie dünne Ruten. Dann plätschert in den Straßen der alten Städte die trübe gelbe Flut, Laufbretter führen schwankend an den Häusern hin, und auf den Märkten und Höfen fahren Kähne hin und her, die Bewohner mit dem Täglichen versorgend. So erwachen die rheinischen Nester für ein paar Tage doch zum Leben: wenn die Flut um ihre Mauern spült, dann hocken sie nicht mehr verträumt in ihren Wiesen, wie trutzige Wasserburgen stehn sie da, Brustwehren einem mächtigen Feind; und herrlich zu erblicken, wenn schwere Wolken, im Sturm dahingejagt, den Wasserspiegel mit schwärzlichem Geleucht erfüllen und ihre Mauern und Türme wie in Stahl gespiegelt unheimlich schwarz gepanzert stehen.

Wilhelm Schäfer.

Das Rathaus in Kalkar. (Photographie aus: Clemen, Denkmäler der Rheinprovinz.)

Gregor von Bochmann:
Esthnische Landstraße.

Das Ende von unerzählten Geschichten.

Ein Stück Novelle von Fritz Wichert.

Augenmenschen haben die stärksten Leiden. Ich erfahre es selbst. Ich soll aus einer kleinen Stadt in eine große und kann nicht. Die Bilder halten mich fest. Was ich dort erlebt habe, ich brauche es gar nicht alles zu sagen — ich habe es auch gar nicht erlebt. Ich habe es *gesehen*, die bunten Dinge haben Besitz von mir ergriffen, und sie besitzen mich noch, herrschen über mich — das ist es!

Ich bin schon übergesiedelt. Ich wohne schon am neuen Orte, aber es ist kein Leben so. Immer wieder windet sich mein Wesen zurück; wie eine Sprungfeder, der man keinen freien Augenblick gönnen darf. Sie will nicht nach vorn! Diese ewige Spannung reibt mich auf. Ich spüre sie körperlich, auch wenn ich nichts denke, nichts in mir sehe; immer wieder zieht es, nagt es, und schuld daran sind die Bilder — nein — schuld ist, daß ich sie nicht loswerden kann.

Wie das zusammenhängt? Ich glaube, ich weiß es. Wenn man wirklich zu schauen versteht, verliert man alle Gedanken, wie in einem Rausch. Erinnert euch nur an gewisse Stimmungen in Italien. Das Grau der ersten Olive, die Ufer des Comosees, oder ein dunkler Torweg und das Gold der Sonne auf einer hellen Mauer dahinter! Denkt an eine Florentiner Straße, unten schattig-kühl, oben scharfe Ränder grellen Sonnenlichts, und herein leuchtet das unvergeßliche königliche Blau! Und wie es im Süden allen geht, geht es vielen auch bei uns. Wenn sie nur Augen haben. Ob der Tag trübe ist, ob er heiter ist, das hat wenig zu bedeuten. Immer ist das Rund unseres Blickes ausgefüllt mit Dingen, an die man sich hingeben kann, und je heißer man sich ihnen hingibt, desto schöner werden sie.

Aber man denkt wenig dabei. Es geht gar nicht. Man kann nicht zu gleicher Zeit schauen und denken. Man kann suchen und denken, das wirkliche Schauen aber ist fast wie Einssein mit den Dingen. Man kann nicht mehr über sie denken, wie man sich nicht selbst von außen betrachten kann.

An jenen kleinen Ort habe ich mich so hingegeben gehabt, daß ich eigentlich durch ihn entstanden, aus ihm zusammengesetzt bin. Alle meine Vorstellungen stammen daher. Bin ich nur flüchtig wieder dort, so wird mir wohl. Mein Wesen wird neu aufgebaut, das Halberloschene flackert wieder auf, das Verblaßte wird wieder frisch und farbig.

Es ist eine alte Stadt und schöne dunkle Berge liegen ganz nah. Ich kenne jedes Haus, kenne die Berge. Und die Berge zu jeder Zeit. Wenn Schnee gefallen ist und es taut wieder, weiß ich, wo ein weißes Fleckchen liegen bleibt. Im Frühling weiß ich, wo das erste Grün auftaucht, und wie im Herbst die Farben sich über die Hügelwellen legen, das weiß ich ganz genau. Wie wenn eine köstliche Decke, deren Muster mir von Jugend auf bekannt ist, an einem feierlichen Tage aus dem Kasten genommen und wieder aufgelegt wird.

Daß ich viel dort umhergegangen bin, daß ich mit geliebten Menschen eins gewesen bin im Anschauen all der Dinge, das ist wohl auch wichtig, aber davon darf ich nichts erzählen.

Ein alter Dom ist auch dort, einer der schönsten. Und nun hier? — — — Nein! Auch hier wäre vieles, was man lieben müßte. Wenn man nur könnte. Wenn man nicht immer gezogen würde, sich mit dem Rücken gegen die Zukunft zu stellen.

Hier ist erstens ein Fluß wie ein König! Hat ihn schon einer besungen? Ich weiß nicht. Als ich ihn zum erstenmal sah, dachte ich, daß ich ihn lieben würde. Er hat eine ganz glatte, gleichmäßige Oberfläche, und sein Gang ist stolz und ruhig, fast feierlich. Er schweigt, darin liegt viel, und daß er sich so mit seiner ganzen Fläche, so absolut zusammenhängend unter den Brücken durchschiebt, das ist besonders schön.

Es sind alte und neue Brücken da, und die Stadt hat alte und neue Häuser. Die neuen werden immer zahlreicher, die alten immer seltener. Gut nur, daß das Alte so schön beisammen liegt. Immerhin, die Flut der steinernen groben Riesen schwillt. Bald wird sie alles verschlungen haben. Es ist wie der Untergang eines edlen aber unpraktischen Stammes, der hier der Übermacht unterliegen muß. Über dem Häuflein ragt ein gigantischer Turm — auch wie ein König — der Dom.

Von diesen großen Schönheiten wußte ich, als ich herkam, um hier zu leben, aber sie gehen mich nichts an, ich denke doch immer an das andere.

Einmal, im Winter, bin ich nachts über die Brücke gegangen. Es war in der ersten ganz schlimmen Zeit, wo man sich vor seinem Zimmer fürchtet wie ein Schiff vor dem Hafen, wenn ein Orkan das Meer aufwühlt. Lieber ist man auf der freien Straße. Es war schon ganz spät und dunkel, und auf der Brücke keine Seele. Unten ging der Fluß. Die wenigen Laternen machten einen Schatten auf seine Oberfläche. Von dem Rand dieses Schattens bis unter die Brücke war es ganz schwarz. Wie das Wasser ging, sah man an vielen flachen Eisschollen, die unaufhörlich herankamen, sich schoben, drängten, an den Stein der Pfeiler stießen, aber immer, immer weiter schwammen. Man sah sie als große weiße Flecken. Zwischen den Flecken dunkle Wasserstellen, und auf den Wasserstellen wieder kleine weiße Schollen. Das Ganze bewegte sich monoton, unwiderstehlich.

Plötzlich, in dem Augenblick, wo die dunklen Wasserflächen mit den kleinen Schollen in den noch dunkleren Schatten der Brücke kamen, erhoben sich die kleinen Schollen und flatterten flußaufwärts — Möwen!

Immer wieder kamen sie geschwommen, immer wieder flatterte es mit raschem, aufgeregtem Flügelschlag stromaufwärts. Und es war in der tiefsten Nacht.

Ich stand am Brückengeländer, und die Zeit flog dahin. Dann kam jemand und stellte sich neben mich und sah auch auf die traurige Rastlosigkeit der Vögel da unten. Er hatte ein kleines Hütchen auf, ein rundes Gesicht, runde Augen und einen Vollbart. Er sah ein wenig aus wie jene Wassermänner an kleinen Brünnchen: wenn sie die Lippen hängen lassen, fließt das Wasser,

und ihre Augen sind entweder voll Erstaunen oder voll Übermut. Und ihre Rundheit ist oft ihre Tragik, man meint, sie könnten keine Leiden haben. „Schön das!" — „Ja, ich stehe hier schon, ich weiß nicht wie lange!" — „Sie sollten lieber heimgehen, es ist bitter kalt, und für die schönen Betrachtungen gibt einem kein Mensch etwas!" — Aber wir kamen doch nicht gleich von der Sache los, und jeden bewegte sie mit eigen-schmerzlichen Gedanken. Die Nacht, ach Gott, die einsame, unsäglich einsame quälerische Nacht! Und die Unruhe, und die flatternde Sehnsucht, die immer wieder stromaufwärts will, gegen die Zeit, gegen das unvermeidliche Strömen.

Dann sind wir weiter gegangen miteinander. Die üblichen Worte wurden gewechselt: ob man schon lange hier sei, was man denn eigentlich mache, daß es hier auch Schönes gäbe, auch nette Menschen, und daß man sich gar nicht einsam zu fühlen brauche. Der Mann war Künstler, Bildhauer, und ich habe ja auch einiges mit der Kunst zu tun: ich liebe sie und lasse mich von ihr regieren. Als wir uns trennten, bat mich der neue Bekannte — sein Name war Hastelmann oder so ähnlich — ihn doch in seinem Atelier zu besuchen. — Das kann dein Freund werden! Oder ist er es nicht schon? War es nicht ganz deutlich zu spüren, wie uns das Leben ein gemeinsames Bekenntnis aufgezwungen hatte? Und seine Seele — mußte sie nicht der meinigen ganz ähnlich sein? Schien es nicht, als hätten sie dieselben formenden Schläge getroffen?

Man weiß es nicht, aber es ist doch so. Oft kommt irgend etwas dazwischen. Es ist nicht möglich, daß die Probe gemacht wird, daß man die Freundschaft Ausdruck gewinnen läßt. Schließlich verliert man sich ganz. Was aber bleibt? Ein ganz unwandelbares Gefühl. Das sagt: „Ob ich es erlebt habe oder nicht; dieser eine, dem ich da oder dort die Hand einmal gereicht habe, gehört zu mir. Er gehört in meine Einsamkeit, wir bilden eine Gemeinde!" — Ohne einen solchen Bund wäre das Leben nicht möglich. Man könnte nicht atmen, wie man in einem luftlosen Raum nicht atmen kann.

Das Atelier lag in einem alten Ordenshaus. Als ich hinging, war es wieder bitter kalt. Aber was macht Kälte, wenn es in uns lodert, Wünsche, Ziele aufflammen zu jeder Stunde, wenn keiner uns begegnen kann, ohne zu merken: da ist Bewegung, Leben in diesem Menschen, man spürts durch seinen Blick, durch seine Hände hindurch. Und ich? Ich hatte gewartet, bis die Trostlosigkeit in meinem Dasein am höchsten gestiegen war, um diesen Gang zu machen.

An diesem Ort, in dieser Stadt, schien mein Leben ewig ohne Nahrung bleiben zu sollen. Kein Eindruck wollte mehr haften, alle Liebe war in der Vergangenheit, alles hing an jenen andern Bildern und an ... ach ... es ist keine Geschichte wert, es trifft gar zu viele.

Ich ging wie ein Erloschener ohne Willen, ging nur aus jener Gewohnheit heraus, mit der abgegebene Versprechen uns manchmal halb unbewußt in Bewegung zu versetzen vermögen. Weil aber aus meinem Innern diese Todeskälte kam, der Winterkälte begegnend, die von außen auf mich eindrang, erstarrte ich langsam am ganzen Körper. Mein Willen, meine Gedanken, meine Wünsche lagen regungslos. Es war mein schlimmster Tag!

Ich kam durch einen Torbogen in Hallengänge, aus einem kreuzgangartigen Hof in einen zweiten. Eine alte gotische Kirche mit hohen Wänden ragt in diesen hinein. Es ist ein wundervoller Überrest von jener selbstverständlichen Künstlerschaft, wie sie nur bei Anlagen vergangener Zeiten zu finden ist. Und ich sah nichts von alledem, bis ich meiner Brückenbekanntschaft in einem ganz wunderlichen Raume gegenüberstand.

Eine von jenen Behausungen, die eine Lebensgeschichte erzählen. Es läßt sich nicht sagen, was da alles herumstand. Lustige Kunstkumpane haben Verse auf dies Raritätenkabinett gemacht, dessen wunderliche Buntheit die Treue ihres Urhebers auch in ihren kleinsten Regungen verrät. Alles sollte bei ihm bleiben. Womit er sich je befaßt, wessen Dasein er je genossen, er hätte es nicht gehen heißen können. Man wirft sich selbst mit seinen Sachen fort. Es wäre schad um dies und schad um das!

Das Schönste an dem Raum war aber doch die tiefe Stille. Man spürte die Dicke der Mauern! Die Einsamkeit der Höfe und Hallen, die man durchschritten hatte, wirkte nach. Man wußte: hier bin ich im Kern eines auf Stille und Abgewandtheit bedachten Teiles der Welt, im innersten Kern.

„Sie sind gut eingemauert, wahrhaftig!" Warum konnte ich ihn nicht freundlicher begrüßen, wo alles um ihn herum tiefes, atmendes Leben war. Er aber bot die Hand und lächelte: „Ja nicht wahr, man weiß kaum noch, daß man auf der Welt ist, manchmal vergißt mans ganz; aber schön, daß Sie kommen!" Dann zeigte er mir seine Sachen. Es war nicht allzuviel. Ein paar Plaketten, ein paar Bronzefigürchen, Photographien von Steinarbeiten, die er hier oder dort in der Stadt in Auftrag bekommen hatte. Alles von echter Künstlerschaft. Die Formen warm, von innen heraus gestaltet; und wie sich seine Gestalten bewegten, wie sie sich hielten, das hatte einen gespannten durch Ernst und Lebensschwere geprägten Ausdruck. Was mochte ihm begegnet sein? — Diese Art von Kunst — sie ist die Arbeit des Schicksals, das Künstlerherz nur Werkzeug.

Ich saß auf einem alten, schauderhaften Ruhebett und hielt mich mit Mühe aufrecht. Das merkte er wohl, und dann benahm er sich wie ein gutherziges Kind, das nicht will, daß seine Mutter traurig ist, und das nun nacheinander alle seine Spielsachen vor ihr auffahren läßt. Erst zeigte er mir drei kleine Vögel. Ich hatte das spröde Ticken ihrer Schnäbel und kleinen Krallen schon vorher bemerkt. — „Da, ein amerikanischer Fink, wie blau der ist! Aber singen kann er nicht!" Nach dem Amerikaner kam ein Distelfink. Den nahm er in seine dicken Finger, ohne ihn auch nur aufzuregen. Nach dem Distelfink ein Kanarienvogel. Kein schöner Kanarienvogel, gewiß nicht, aber „ein netter Kerl". — „Da ist mein Aquarium! Wie es da drin aussieht, der reinste Märchenwald! Wenn man sich etwas Kleines recht, recht groß denkt, ists fast immer schön! Und die Fische da sind noch ganz jung; wenn sie größer werden tu ich sie raus. Sie fressen sich auch auf gegenseitig." Nach dem Aquarium brachte er ein Glas mit Spiritus, in dem ein paar bleiche Formen herumschwammen. Es

roch nach naturhiſtoriſchem Muſeum. „Kürbisranke! hat mir zu den Säulen am Beethovenbrunnen verholfen!“ — und nun erinnerte ich mich an jenes ſeltſame Säulenmotiv. Er hob die bleichen Stengel aus der Flüſſigkeit und wendete ſie behutſam hin und her — es war etwas wie Ernſt und Dankbarkeit ſelbſt in den Drehungen ſeiner Hand. „Haben Sie mich ſchon ſingen hören? Meine Laute iſt zerſchlagen, ſonſt tät ich Ihnen was ſingen. Dann bind ich mir den Bart herauf — ſo mit dem roten Tücherl — und ſetz den grünen Filz dazu auf.“ — Er lachte ein wenig und legte das Tuch und den Filz wieder fort. Schließlich ging er an einen Schrank, der mitten im Zimmer ſtand, und holte verlegen eine Flöte heraus, ſtellte ein Notenpult vor ſich hin und fing an, Bach zu ſpielen, Bach und danach Mozart.

Niemals in meinem Leben hat mich Muſik ſo tief gerührt. Den Ton aus dieſem ſanften Inſtrument, im Dämmer des Nachmittags — ganz fern von aller Welt — hervorgebracht von einem Kinde, rein, klar, unendlich naiv — — — Und dieſer Mann wird hier leben, mit ſeinen Tieren, ſeinem Aquarium, ſeiner Muſik, ganz begraben in einer Mauernwildnis — zehn, zwanzig, vierzig Jahre — wird nie mehr einen Flug verſuchen. Irgendwann iſt es ihm nicht gut gegangen. Irgend etwas hat ihm die Flügel gebrochen. Dies hier iſt ſchon Erlöſung; nach dem, was einmal war — wozu ſolche Dinge erzählen. Wir haben uns ja doch verſtanden.

Wie es ganz dunkel geworden war, bin ich gegangen. Es war ein tiefer und ſeltſamer Eindruck, und hinter allem — tauſend trübe Fragen. Wie iſt es möglich? Wie darf ein Leben ſo vergehn? Warum darf einmal ein Tag kommen, der alles, Knoſpen oder Blüten oder Früchte, verdirbt! Und ſtehe ich nicht ſelbſt vor einer ſolchen Einmauerung, und iſt mir nicht, als wollte mir das, was hinter mir liegt, was ich in jener kleinen Stadt erlebt habe, nun auch die fröhliche Bewegung rauben? — O, fragt mich nicht, was es war! Es war ja nichts! Es war eine unendlich zärtliche Gemeinſchaft, gemeinſames Sehen aller Dinge, gemeinſames Fühlen, immer, immer Miteinanderſein. Liebe? Wenn das Liebe iſt... Dieſes andere Weſen kam, und ich fühlte, wie alles in mir hell, ſcharf und wach wurde. Sie ſah mich an, und aus einer verborgenen Quelle ſtiegen Bilder auf, Vergleiche, wunderliche Gedanken, was weiß ich! Und dann ſtaunte ſie ſelbſt, bewunderte, war gierig mit Blick und Lippe. Der Strahl ihrer Augen ging in mein eigenes Auge über. Jene ſchöne Stadt und alle ſchönen Dinge in meiner Seele, ich habe ſie nicht allein aufgebaut. Ja, ich hätte es gar nicht können. — Aber jetzt iſt es abgetan. Die tauſendinnige Kraft, die durch die einzig mögliche Gemeinſchaft kam, ſie iſt erloſchen, weil das äußere Leben es verlangte. — — — — Viele, viele trifft es ſo und formt ſie eigen. Haſtelmann, meine nächtliche Bekanntſchaft, mein Freund, und — — ſeine Freunde — — alle haben es durchgemacht. Sie ſtehen zurückgewandt, ſie geben das Spiel verloren. Ihre Geſchichte wird nicht erzählt, aber ſie gründen ein ſtilles Troſtbündnis, und dieſes Bündnis iſt kein Anfang, es iſt der Schluß.

Goethe und ſein Freund Karl Philipp Moritz.

I.

An meinem zehnten Geburtstage erhielt ich von meinem Vater aus ſeinem Bücherſchatze ein Buch, das er meinem eingehendſten Studium empfahl; es war dies die „Götterlehre“ von Karl Philipp Moritz.

Das Buch, gewiß noch heute in der Hand vieler, von Dr. Fredericks neu bearbeitet, war ſchön gehalten, die Abbildungen entzückten den Knaben, und die Sprache ſelbſt war eine ſo hinreißende, ganz in dem Geiſte der alten Klaſſiker gehaltene, daß ich ſelbſtverſtändlich mit heller Luſt mich dem Studium hingab und mit Stolz mich endlich rühmen durfte, daß es mir gehöre.

Das Buch ſelbſt bildete eben eine meiner Jugenderinnerungen, und man weiß es ja, wie die ſpäteren Jahre ſich an ſolchen Erinnerungen anklammern.

Begegnete mir, da ich ſchon längſt im Berufe ſtand, in der Literatur der Name Karl Moritz, ſo freute ich mich wie an einem alten Bekannten, aber es ging doch die Erinnerung mehr oder weniger flüchtig vorüber. Im vergangenen Sommer, da ich wieder in Goethes Reiſebriefen aus Italien die Worte las (geſchrieben am 1. Dezember 1786): „Moritz iſt hier, der uns durch ſeinen Anton Reiſer, durch ſeine Reiſe nach England merkwürdig geworden; er iſt ein reiner trefflicher Charakter, an dem wir viele Freude haben,“ da drängte es mich, endlich dieſen Mann näher kennen zu lernen, der meiner Jugend ſo viele freudige Erregungen zugeführt, und ich unterließ es nicht, mir dieſe von Goethe als merkwürdig erklärten Werke: „Anton Reiſer“ und „die Reiſe nach England“ zu verſchaffen; ich las ſie und ich muß geſtehen, daß meine Mühe nicht unbelohnt blieb. Ich fand hier ſo viel des Schönen, ſo vielfach durchkreuzte Erlebniſſe, einen denkwürdigen Mann, der, von armen Eltern auferzogen, endlich dazu gelangte, Hofrat und Mitglied der bildenden Künſte in Berlin zu ſein, der an 150 Werke geſchrieben hatte, der durch ſeine Schriften „über die bildende Nachahmung des Schönen“ Schiller zu ſeinen „Künſtlern“ begeiſterte, und durch ſeine Proſodie Goethe dazu gebracht hatte, die Iphigenie und den Taſſo in Verſen zu ſchreiben, der durch ſeine „Grammatik für deutſche Frauen“ die richtige Kenntnis der deutſchen Sprache innerhalb der Familien beförderte, einen Mann endlich, der durch ſeine vielfachen Beziehungen zu den größten Schriftſtellern ſeiner Zeit, der dadurch, daß er Jean Paul den Weg in die Literatur eröffnete, und insbeſondere durch ſein großes Wirken als Lehrer und Aneiferer in den ſchönen Künſten zu Berlin der Mann des Ruhmes, der Mann der Tages wurde.

Karl Philipp Moritz war am 15. Dezember 1757 als Sohn armer Eltern zu Hannover geboren. Sein Vater war Muſiker und ernährte ſich und die Seinen nur dürftig. Er gehörte zur Sekte der Quietiſten. Seine Frau, eine fromme Lutheranerin, konnte ſich nicht zu den Lehren ſeiner Sekte verſtehen, ſie wollte Liebe und Achtung von ihrem Gatten und erhielt ſie nicht. Sie wurde hierdurch empfindlich und verdrießlich, er deſto abſtoßender und roher, und ſo gab es, als auch noch

die materiellen Sorgen hinzutraten, im Hause nichts als Unfrieden und Verwünschungen. Unter solchen Erscheinungen wuchs das Kind auf, und so ergab es sich, daß Moritz, wenn er seiner Kinderjahre gedenkt, vor Gram und innerem Schmerz nicht Worte genug findet, um seine damaligen Kümmernisse zu kennzeichnen. Und als ihm nun einmal heimlich von seiner Mutter die Insel Felsenburg gegeben ward, als er las, wie der Sachse Albert Julius auf einer phantastischen Insel im Stillen Ozean ein eigenes Reich sich gründete, wie er Leute um sich versammelte, ihnen eine Existenz schuf, sie glücklich machte und von ihnen als König angebetet war, da war es für ihn das Höchste, sich in seinen Phantasien in diese Lage hineinzudenken. Nannten ihn doch auch noch in den späteren Jahren seine Zeitgenossen den Anempfindler, weil er so gerne fremde Gefühle in sich aufnahm, und so dachte er nach dem Lesen dieses Buches an nichts anderes, als auch einmal eine große Rolle im Leben zu spielen.

Das Kind war zum Knaben geworden und wurde in die Stadtschule geschickt. War die Schule auch ein altes, geschwärztes Gebäude mit niedrigen, gewölbten Zimmern, mit Schulmöbeln, zerfressen vom Holzwurm und Zahn der Zeit, so deuchte sich Moritz doch im Himmel. Er studierte sehr fleißig, war der Erste in der Schule und sein Talent war anerkannt, bis der Vater plötzlich erklärte, er könne das Schulgeld nicht aufbringen. Da ging er nun herum ohne Beschäftigung, immer nur seinen Phantasien und einer ungeordneten Lektüre hingegeben. So stand er dem elften Jahre nahe, ohne etwas Rechtes zu wissen, und der Vater mußte endlich daran denken, ihn etwas lernen zu lassen. Er fand für ihn eine Stelle bei seinem Freunde, einem Hutmacher in Braunschweig; dort sollte er vorzüglich mit Schreibereien beschäftigt werden. Mehr bedurfte es für den phantasiereichen Knaben nicht, und sofort konnte er den Augenblick nicht erwarten, aus seiner Vaterhütte und aus den leidigen unbefriedigenden Verhältnissen der Familie herausgerissen nunmehr Beschäftigung in der Fremde zu finden. Leider wurden seine Gebilde und Hoffnungen nur zu bald zunichte. Dieser Hutmacher war ein noch strengerer Quietist als sein eigener Vater. Lachen und Singen war in seinem Hause unter Strafe verboten. Auch wurde der Knabe nicht zum Schreiben verwendet, sondern mußte Holz hacken, Kohlen tragen, die Hüte zu den Kunden bringen. Seine Hauptarbeit war im Winter, in einer eisigkalten Stube Wolle zu kratzen, die Hüte in den siedenden Färbekessel hineinzugeben, dann herauszunehmen, um sie wieder in die Ocker, dem Flusse Braunschweigs, einzutauchen und auszuspülen, wobei er manchmal das Eis durchbrechen mußte, um fließendes Wasser zu haben. Moritz war den Anstrengungen nicht gewachsen. Er ward krank und wurde vom Vater an die düstere heimatliche Stätte zurückgebracht. Trotz des gebrochenen Körpers aber brachte er alle die Phantasien der Jugend mit, die ja in diesen Jahren nie ersterben. Wenn er nun so allein mit seinen Brüdern durch Hannover wanderte, beim Stadtwall vorüber, an den Gebüschen vorbei, da gestaltete sich in seiner Phantasie Stadtwall und Gebüsch zu einem großen Gebirge, da sah er Inseln und Flüsse und dachte meilenweit zu wandern, und spielte dasjenige im Leben scheinbar ab, was er in seinen Romanen gelesen.

Besonderen Eindruck machte auf ihn die Kirche. Weil die Quietisten nicht zur Kirche durften, hatte er in Braunschweig im geheimen die Kirche besucht und den Prediger mit angehört. Der Eindruck war ein tiefer, unauslöschlicher. Nach Hannover zurückgekehrt, ging ihm die Erinnerung nicht aus dem Kopf, er wollte auch ein solcher Prediger werden. Sein Lieblingsspiel war daher, im Zimmer sich eine Kanzel aus übereinander gestellten Stühlen zu errichten und von dort aus Predigten an seine Geschwister zu halten. Die Kanzel hielt einst nicht stand und fiel unter großem Getöse über die Kinder zusammen. Der Vater stürmte herein und schlug wie wütend auf den unberufenen Prediger los.

Mit dreizehn Jahren sollte er nach Landessitte zur Konfirmation vorbereitet werden. Da zeigte es sich, daß er an religiösem Wissen seine Lehrer weit übertraf. Da er nun auch allenthalben von seiner heißen Sehnsucht, Student zu werden, Kenntnis gab, wurde man auf ihn aufmerksam. Der Garnisonprediger von Hannover erkundigte sich nach seinen Lebensschicksalen, hörte von seinem glänzenden religiösen Wissen und brachte es dahin, daß der Kommandant der Stadt, Prinz Karl von Mecklenburg-Strelitz, ihm eine Pension aussetzte. Nunmehr scharten sich alle um Moritz, jeder wollte etwas für ihn tun. Ein Hoboist, der mit seiner Frau ohne Kinder dastand, erklärte, ihm freies Quartier und Kleidung zu geben; die anderen, ein Kantor, ein Garkoch, ein Musiker, ein Seidensticker und wie sie alle ihrer Beschäftigung nach hießen, erboten sich zu Freitischen, und so war plötzlich für den Knaben gesorgt. Das Geld des Prinzen sollte für ihn aufbewahrt werden, damit, wenn er die Universität beziehe, für seine Bedürfnisse vorgesorgt sei. Gerade darin aber lag die Quelle großer Leiden für Moritz. Jeder, der sich seiner annahm, glaubte auch ein besonderes Anrecht auf ihn zu haben, jeder an ihm herumerziehen zu dürfen, so daß Moritz in Klagen ausbrach, zu Hause wäre zwar sein Teil auch nichts gewesen als Leiden und Schmerzen, allein da habe er wenigstens das Gefühl gehabt, zu Hause zu sein; jetzt aber fühle er sich neben seinen Leiden noch als Geduldeter, von fremden Wohltaten abhängig.

Mit fünfzehn Jahren kam der Knabe aus den Elementarklassen in die Sekunda der Mittelschule und war nun Student. Seine Quartiersfrau machte ihm aus einem alten blauen Soldatenrocke ein Kleid, wodurch er von den anderen Schülern abstach. Moritz war außerordentlich fleißig und auch hier der Erste. Insbesondere waren es die deutschen Arbeiten und die Deklamation, worin er sich hervortat. Einer seiner Mitschüler war Iffland. Er behandelte Moritz wohl mit größerer Aufmerksamkeit, als die übrigen Kameraden es taten, doch näher traten sie sich nicht. Auf Veranlassung seines Gönners nahm der Rektor den jungen Menschen, der inzwischen siebzehn Jahre alt geworden war, zu sich. Der Rektor war eine edle Natur; nur vergaß er, daß er nicht einen erzogenen, sondern einen in der Erziehung vernachlässigten Jüngling zu sich nehme und daß gerade die Erziehung einer bedeutenden Pflege bedürfe und sich durch Talent niemals ersetzen lasse. Nachlässige Angewohnheiten des Moritz machten ihn dem

feingebildeten Rektor zum Ekel, beide verloren jegliche Fühlung miteinander, und so kam es, daß Moritz, der der Famulus des Rektors hatte sein sollen, später in der Gesindestube speiste und es richtig dahin brachte, daß, als einmal Gäste beim Rektor waren und einer derselben beim Abschied ihm ein Trinkgeld in die Hand drückte, er es — wohl zitternd ob der Erniedrigung — doch annahm. Um diese Zeit kam die Ackermannsche Schauspieltruppe mit Schröder nach Hannover. Die ganze Stadt freute sich auf die Spiele. Auch Moritz verkaufte alles was er besaß, um tagtäglich bei der Vorstellung zu sein. Als er nun auch noch den Werther zu lesen bekam, da war es um sein Studium geschehen, er las fort und fort und saugte aus Werthers Leiden das Gift ein, das in diesem Romane, durch dessen Emanation Goethe seine Rettung suchte, zweifellos liegt. Beim Rektor meldete er sich krank, blieb auf seiner Stube und kam tagelang nicht hinunter. Der Rektor ward endlich ihn und sein Gehaben leid und jagte ihn davon. Moritz verließ nun die Studien ganz, er arbeitete nichts mehr und schien verloren. Unterkunft hatte er bei einem Bürstenbinder gefunden, wo noch drei andere Studenten weilten, und sie sämtlich waren in ihrer Kleidung so abgerissen, daß sie es nicht wagen konnten, sich auf der Gasse zu zeigen, und die Kinder ihnen nachliefen und sie höhnten. Hier machte er eine wahrhafte Hungerepoche durch zwölf Wochen mit. Ein einziges Mal in der Woche hatte er genug zu essen, und das war, wenn er bei einem Schuster essen konnte, der als der Einzige ihm treu geblieben war, und mit dem er sich über Philosophie unterhielt. Die andere Zeit aber mußte er Teeabsud, mit heißem Wasser begossen, trinken, und eine harte Brotrinde bildete seine Speise. Und wenn er auch diese nicht hatte, erbat er sich von seinem Vetter, einem Perückenmacher, die harte Teigkruste, in welcher die Haare zu den Perücken gekocht wurden, angeblich für seinen Hund, in Wirklichkeit aber nagte er selbst daran. Verzweifelnd schrieb er endlich einen Reuebrief an seinen Gönner und bat um Wiederannahme, die ihm auch wirklich gewährt wurde. Moritz selbst bezeichnet das als ein außerordentliches Glück; denn diejenigen Studenten, mit denen er bei dem Bürstenmacher zusammen gewesen war, wurden einige Wochen später eines verübten Kirchenraubes wegen verhaftet, und er bezweifelt, ob er bei dem ständigen Hunger und in seiner gräßlichen Not der Versuchung widerstanden hätte.

Freundschaft brachte ihn wieder ganz hoch, Anton Reiser* war es, dem er sich anschloß, ein Sohn armer Eltern, dürftig und hilflos, aber nüchtern und streng denkend. Unbewußt wirkte er durch seine Natur auf ihn ein. Auch brachte er ihm Shakespeares Werke zu lesen, aus denen Moritz männliche Charaktere kennen lernte, sich an ihnen aufrichtete, sein Selbstbewußtsein stärkte. Die Lektüre von Hölty, Bürger, Voß und der beiden Stolberg trug auch dazu bei.

So war Moritz wieder in die Prima eingetreten und studierte fest und wacker, als wieder eine verführerische Schauspieltruppe nach Hannover kam. Um seine Ruhe und sein inneres Gleichgewicht war es abermals geschehen; er wollte durchaus Schauspieler werden. Die Studenten hatten gerade auch wieder mit ihren alljährlichen Sommervorstellungen begonnen, Iffland spielte eine Hauptrolle. Moritz selbst hätte gern den Clavigo gegeben. Er wurde aber gänzlich übergangen. Der innere Drang in ihm war zu hoch gespannt, die Saiten rissen und Moritz verließ Hannover, verließ Stadt und Schule, ohne von jemandem Abschied zu nehmen, und begab sich auf die Suche nach Eckhoff und dessen Schauspieltruppe. Unter Entbehrungen langte er in Weimar an, traf Eckhoff aber nicht, auch nicht in Erfurt; in Gotha glückte es ihm endlich. Doch Eckhoffs Erklärung, ihn nicht brauchen zu können, stürzte ihn aus allen Himmeln. Er wollte in seiner Verzweiflung Karthäuser werden oder vor dem Schloßtore Steine klopfen oder als Diener zu Goethe gehen. Alle möglichen Entschlüsse sprudelten ihm durch den Kopf, bis ihm einfiel, er könnte ja bei der Barsantschen Truppe in Eisenach sein Glück versuchen. Er marschierte weiter, ohne einen Kreuzer Geld in der Tasche, mit zerrissenen Schuhen. Unterwegs wäre er bald eine Beute der Werber geworden, mit Handwerksburschen verlegte er sich aufs Fechten, von Wurzeln des Feldes mußte er sich nähren und unter Bäumen seine Schlafstätte aufsuchen. Erschöpft sank er vor den Toren Erfurts hin. Von einem Landsmanne, der Professor der Kirchengeschichte an der Erfurter Universität war, wurde er aufgefunden, gesund gepflegt und durch dessen Fürsprache auch immatrikuliert.

Mit diesem Zeitpunkte beginnt die eigentliche Studentenlaufbahn unseres Moritz. Er studierte Philosophie, dabei befaßte er sich mit der deutschen Literatur und war fortdauernd bemüht, ein großes Gedicht zu schreiben. In der Erfurter Zeitung schaltete er Aufsätze ein, und er wäre gewiß ein tüchtiger Philosoph geworden, wenn nicht wieder eine Schauspielertruppe in Erfurt angelangt wäre, um eine neue Wendung seines Geschickes herbeizuführen. Sofort verlor Moritz seine Ruhe. Der Direktor der Truppe wollte ihm als Studenten das Auftreten gestatten, weil er ja dadurch auf starken Besuch rechnen konnte. Schon war den Erfurtern bekanntgegeben, daß Moritz als Hamlet auftreten werde und alles in größter Spannung und Aufregung, da wurde es ihm von der Universitätsbehörde untersagt.

Moritz' Traum war vernichtet.

Er vermochte aber dem Spieldrange nicht zu widerstehen und verließ öffentlich die Universität, um die Truppe in Leipzig zu treffen und dort zu spielen. Hier angekommen, fand er sie aber nicht mehr vor. Der Direktor hatte sie heimlich verlassen und die Mitglieder saßen da in Not und Elend. Er wanderte auf gut Glück weiter und traf nach kurzer Wegestrecke einen Herrenhuter. Der ließ sich mit ihm in ein Gespräch ein, fand Gefallen an dem jungen Manne und führte ihn zu seinem Bischof Spangenberg. Drei Vierteljahre lebte Moritz still in der Gemeinschaft, aber die ein-

* Des Namens „Anton Reiser" bediente sich Moritz in dem Werke, worin er sein Leben darlegte. Dieses Buch ist unschätzbar für die innere und äußere Kulturgeschichte der Periode des Sturmes und Dranges. Moritz lebte mitten in derselben und gab uns in seinem Anton Reiser einen psychologischen Roman. Dazumal wurde er von jung und alt geradezu verschlungen, und wenn ihn der Knabe gelesen, wurde der Mann nicht müde, nochmals und abermals dasselbe Buch zu lesen. Diesem Werk sind auch meine Mitteilungen über Moritz' Jugend entnommen.

förmige und eintönige Ruhe war doch zu sehr gegen seine Natur, und er erklärte so, wieder studieren zu wollen. Mit des Bischofs Unterstützung bezog er die Universität Wittenberg, studierte dort Theologie und trat — ein Mann von 22 Jahren — als fertiger Theologe in das Leben hinaus, um eine praktische Berufsstätte zu finden.

II.

Er fand sie nicht. Es wurde ihm eine Stellung im Philanthropin Basedows angeboten, die er bald wieder verließ, um eine Lehrstelle am Waisenhaus zu Potsdam zu übernehmen. Hier eingetreten, widmete sich Moritz dem Unterrichte mit allem Eifer und Fleiße. Es lag in seinem Wesen, sich gern der Jugend mitzuteilen, sie mit sich fortzureißen, die besseren Keime für die Wissenschaften ihr einzupflanzen. Allein er selbst war leider nicht erzogen, im Leben nicht abgeschliffen worden. Moritz ging, ob nun das Wetter stark tobte oder Sonnenschein die Erde überstrahlte, in die Einsamkeit, um die Monologe aus König Lear oder Ugolino laut zu deklamieren, und wenn es ihm im Freien gefiel, blieb er selbst über Nacht draußen. In einer kleinen Stadt, die an das Herkömmliche gewöhnt ist, auf Sitte und Ordnung hält, den äußeren Schein der Solidität als ein wichtiges sittliches Moment erachtet, wirken ähnliche Ausschreitungen nicht gut, und auch Moritz erkannte nur zu bald, daß dieser an kleine Verhältnisse gewöhnte Ort ihm Konflikte zuführen werde, denen er nicht gewachsen sei, und beschloß daher, nach Berlin auszuwandern.

Weil er als Lehrer, wenn auch nicht als Erzieher, sehr tüchtig war, bekam er viele Empfehlungen mit und wurde an der wissenschaftlichen Schule zum Grauen Kloster in Berlin als Lehrer aufgenommen. Der dortige Rektor Busching setzte seine besten Hoffnungen auf ihn, und er selbst setzte tatsächlich sein Bestes ein, um den Erwartungen des Rektors zu genügen. Ganz und ausschließlich konnte ihn aber die Schule nicht befriedigen, und so machte er sich gleichzeitig auch an die Schriftstellerei, an die Veröffentlichung von Dichtungen und, wie es das Graue Kloster auch mit sich brachte — er war Protestant — auch an das Predigen. Darin leistete er Außerordentliches. So oft er predigte, strömte alles hinzu. Er sprach vom Herzen und es führte zum Herzen. Nur durfte man ihn, wie einer seiner Zeitgenossen schreibt, hierbei nicht ansehen, denn er war nichts weniger als schön von Gestalt, und seine Gesten waren abschreckend.

Die allgemeine Aufmerksamkeit, die hierdurch auf ihn gelenkt war, machte es möglich, daß er, der mit Geld eigentlich nicht umzugehen verstand, dennoch so viel zusammenbrachte, um einen langgenährten Wunsch, nämlich England zu bereisen und unmittelbar über dasselbe zu schreiben, in Erfüllung zu bringen.

Er hatte früher unter großen Entbehrungen die englische Sprache sich zu eigen gemacht, er beherrschte sie vollkommen und ging nach London, er wanderte von da nach Derbyshire, um dort die Höhle Castleton Field zu besichtigen. Moritz verschmähte es, irgend eine Fahrgelegenheit zu benutzen, und durchwanderte England zu Fuß. Der Leser denke sich eine lange, hohe, schmächtige Gestalt daherwandern, nicht besonders schön von Gesicht, mit hohen Wasserstiefeln, einem grauen Rock bekleidet, einen Knotenstock in der Hand, die Reisetasche an der Seite, in der nichts ist als ein Hemd, wie auch Milton und Horaz, die ihn nie verließen. Allenthalben betrachtete man ihn als ein verdächtiges Subjekt. Er aber ging ruhig und heiter seiner Wege, und wenn er, in die Reize Englands sich versenkend, dort auf schönen Fluren sich niederließ und seinen Horaz lesen konnte, war er der Glücklichste der Sterblichen.

In der Höhle zu Castleton hielt er sich sehr lange auf und holte sich da den Keim zu einer Brustkrankheit, die später in Schwindsucht ausartete und seinen frühen Tod herbeiführte.

Wie sein Geld und auch die Ferien zu Ende gingen, kehrte er nach Berlin zurück und schrieb die „Wanderungen in England", jenes Buch, von dem, wie ich eingangs erwähnte, Goethe sagt, daß ihm Moritz dadurch merkwürdig geworden wäre.

Das Buch fand, aus der Unmittelbarkeit geboren, außerordentlichen Beifall. Aber nicht nur in Deutschland, auch die Engländer vergaßen ihn nicht. Wie bei uns auf den kleinen Bühnen die Spezies der Engländer und der Franzosen sich fast immer gleich bleibt, und wir sofort in der Karikatur die betreffende Nationalität erkennen, so wurde in jener Zeit und wird noch heute in England der deutsche Professor dargestellt als ein langer, hagerer Mann mit Wasserstiefeln, dem grauen Rock und dem Knotenstock, der sich unter einen Baum setzt, ein Buch herausnimmt und liest.

Allein auch seine Schreibweise gefiel den Engländern, seine Darstellungen und Schilderungen schmeichelten ihnen, und so kam es, daß Moritz ihnen viel früher bekannt war, als Goethe, Herder, Schiller und Lessing. So erscheint noch heute mit jedem Jahr ein Wegweiser von London, und in diesem Wegweiser wird Moritz zitiert und dasjenige, was er als Deutscher über Richmond geschrieben, mit Emphase wiederholt.

Diese Worte lauten folgendermaßen: „O Richmond! Richmond! Nie werde ich den Abend vergessen, wo du von deinen Hügeln so sanft auf mich herablächeltest und mich allen Kummer vergessen ließest, da ich an dem blumigen Ufer der Themse voll Entzücken auf und nieder ging. O ihr blühenden, jugendlichen Wangen, ihr grünen Wiesen und ihr Ströme in diesem glücklichen Lande, wie habt ihr mich bezaubert!"

Während er seinem Lehrberufe weiter oblag, bot sich ihm die Stelle eines Redakteurs der alten Vossischen Zeitung. Sie war erledigt worden, und das Augenmerk der Eigentümer richtete sich auf Moritz; sein großes Wissen, seine Schriften, auch seine Zeitschrift über Seelenerfahrungskunde ließen ihn hierzu besonders geeignet erscheinen.

Die Vossische Zeitung war schon damals mehr politischer Natur, Staatsakte waren es, die in ihr besprochen wurden.

Kaum war Moritz der Antrag gemacht, die Redaktion zu übernehmen, als ihm eines vorschwebte — er wollte das Blatt zu einem Volksblatte umgestalten. Geradheit und Offenheit sollten die Tendenz des Blattes werden, strengste Unparteilichkeit gegen reich und arm in ihm vorwalten; die Tugend sollte hochgehalten, das Laster unterdrückt werden, zu den Palästen

der Hohen, zu den Hütten der Niedrigen wollte er sprechen und in seinem Blatte sollte jede edle Tat verzeichnet sein, und was nicht gut und edel war, mußte ausgerottet werden, Verweichlichkeit, Üppigkeit und Demoralisation bekämpft werden. Er war der erste deutsche Schriftsteller, der die Berichte aus dem Gerichtssaal in die Zeitung verpflanzte. Ebenso wurden die Theaterkritiken durch ihn eingeführt. Allerdings muß man ihm nachsagen, daß er in seinen Kritiken gegen Schiller sehr herbe verfuhr. Während er Goethe lobte und für Shakespeare schwärmte, war er allzustrenge gegen Schiller. Dessen Kabale und Liebe, die Räuber und Fiesco, die bis dahin erschienen waren, wurden sehr gern auf der Bühne gesehen; aber Moritz sprach ihnen jeden rein künstlerischen Wert ab, erklärte, daß sie nicht auf der Höhe der Dichtung stehen, daß sie den Anforderungen der Ästhetik nicht entsprechen, und machte sich dadurch die Anhänger Schillers zu großen Feinden; Schiller selbst war über diese Kritiken sehr erbittert.

Es zeigte sich im übrigen sehr bald, daß Moritz kein Schriftsteller fürs Volk war. Da der Eigentümer der Vossischen Zeitung schon nach zwei Jahren merkte, daß die Abonnenten abfielen, mußte Moritz von seiner Stelle scheiden. Er widmete sich wieder vollständig seinem Lehrberufe und seinem Autorwirken. Er schrieb um jene Zeit an vierzig Bücher, die von den Zeitgenossen hochgehalten und gern gelesen wurden.

Dabei suchte Moritz nach Möglichkeit seinem Wandertriebe zu genügen. Eine seiner Reisen führte ihn nach Leipzig, und da Schiller sich dort aufhielt, wurde er durch Göschen mit ihm bekannt; sie sprachen sich am Anfang nicht gut. Als Schiller jedoch dem Angekommenen sein neuestes Drama Don Carlos vorlas, und Moritz, durch dieses Werk über die Bedeutung Schillers eines Besseren belehrt, seinen Beifall rückhaltlos aussprach, versöhnten sie sich und blieben von diesem Zeitpunkte an die besten Freunde.

Um diese Zeit hörte Moritz von einem Italiener Lanfranchi, einem Cagliostro der damaligen Zeit, die Weissagung, daß er bald nach Italien reisen werde, daß ihm dort ein außerordentliches Glück bevorstehe, und daß er, von diesem Glücke begleitet, wieder nach Berlin zurückkommen werde.

Diese Weissagung wurzelte sich tief in Moritz' Herz ein, dazu kam, daß es bei seinem Wanderdrange und bei seinem steten Streben, den schönen Wissenschaften leben zu können, kaum eines solchen Anstoßes bedurfte, um sich nach Italien zu sehnen. Ein weiteres Motiv war auch sein Gesundheitszustand, und endlich machte noch eine keimende Leidenschaft, die erste seines Lebens, die sich bei ihm für eine verheiratete Frau zeigte, sein Verbleiben in Berlin unmöglich. Er fing an zu sparen, legte Taler auf Taler, und nachdem er endlich 100 Taler zusammengebracht hatte, nahm er noch bei Campe in Hamburg weitere 150 Taler als Vorschuß auf das Werk, das er über Italien schreiben wollte, und so nahm er eines schönen Tages Extrapost und fuhr nach Rom, wo er im September 1786 eintraf. Rom machte auf ihn einen großen, gewaltigen Eindruck.

Das Glück wollte es, daß schon am 1. Dezember 1786 auch Goethe in Rom eintraf. Und nun sehen wir diese beiden Männer in Rom sich nebeneinander bewegen. Hier war es auch, wo Goethe am 1. Dezember schrieb: „Moritz ist hier, der uns durch seinen Anton Reiser und die Wanderungen in England merkwürdig geworden. Es ist ein reiner, trefflicher Mann, an dem wir viel Freude haben."

Acht Tage später machte eine ganze Gesellschaft von Deutschen einen Ausflug, um die Tibermündungen zu besichtigen. Zurückkehrend, glitt das Pferd, auf welchem Moritz ritt, aus, dieser fiel und brach sich den Arm, ein Unglück an sich, welches jedoch zum großen Glück für Moritz werden sollte; denn damals schrieb Goethe unterm 8. Dezember, wo er den Fall Moritzens bespricht: „Das zerstörte die ganze Freude und brachte in unseren engen, kleinen Zirkel ein böses Hauskreuz." Und am 6. Januar 1787 meldet er nach Weimar: „Eben komme ich von Moritz, dessen geheilter Arm heute aufgebunden war. Was ich diese vierzig Tage bei diesem Leidenden als Wärter, Beichtvater und Vertrauter, als Finanzminister und geheimer Sekretär erfahren und gelernt, mag uns in der Folge zugute kommen. Die fatalsten Leiden und die edelsten Genüsse gingen diese Zeit her immer einander zur Seite."

Durch diese vierzig Tage und Nächte, die Goethe an der Seite Moritzens zubrachte, lernten sie sich kennen und rückten einander näher.

In der Tat, es waren zwei merkwürdige Persönlichkeiten. Beide hatten sich nach Rom gewissermaßen geflüchtet. Beide, weil sie einer keimenden Liebe aus dem Wege gehen wollten. Beide waren sie Söhne der Sturm- und Drangperiode. Und doch wie weit verschieden ihre Naturen! Der eine zerfallen mit sich selbst, kränklich, unzufrieden, der die Harmonie dort suchte, und der zweite, im Geiste bereits geläutert, in glänzenden Verhältnissen lebend, strotzend von Jugendkraft, der dort wieder die Ruhe sucht. Diese beiden traten einander näher und vereinigten sich in gegenseitiger Achtung, ja echt männlicher Freundschaft.

Von da an datieren das Lebensglück Moritz' und seine besseren Bestrebungen. Als am 17. Februar 1787 Goethe Rom verließ, weil er Neapel besuchen wollte, schrieb er an Charlotte v. Stein: „Ich lasse bei meiner Abreise Moritz ungern allein. Er ist auf gutem Wege, doch wie er für sich geht, sucht er sich gleich beliebte Schlupfwinkel."

Goethe verließ Moritz also sehr ungern. Es ist dies begreiflich, denn wir wissen aus jeder Literaturgeschichte, daß Goethe insbesondere der Prosodie, welche Moritz geschrieben, den Entschluß verdankte, seine Iphigenie aus der früheren Prosa in Verse umzudichten, so daß diese uns jetzt in der großartigsten Form vorliegt und alle Herzen begeistert.

Moritz betätigt aber auch die Einwirkung Goethes auf seine Person; er rechtfertigte dessen Befürchtungen nicht, ging keinen schiefen Weg, er blieb Goethes würdig. Während Campe hoffte, daß er ihm eine populäre Reisebeschreibung über Italien liefern werde, welche Lektüre dazumal sehr beliebt und gesucht war, fand er nicht mehr für angemessen, ein leichtes Werk zu schreiben, und gab Campe seinen Vorschuß aus dem Erlöse anderer Bücher zurück; Campe wurde hierdurch sein erbitterter Feind und hetzte eine ganze Clique gegen Moritz und verfolgte ihn in polemisierenden Schriften.

Moritz ließ sich hierdurch nicht irre machen, er verfaßte jenes Werk, die Götterlehre, von welchem ich bereits gesprochen, das noch heute fortlebt und mit gebührender Würdigung gelesen wird. Ferner schrieb er „über die bildende Nachahmung des Schönen", ein Werk, welches Schiller ungewöhnlich begeisterte und dessen Gedicht „die Künstler" hervorrief. Seine Gedanken über die Kunst finden sich in demselben niedergelegt, und insbesondere erscheint seine Lehre, daß die Schönheit darin bestehe, daß vor allem bei jedem Werke eine harmonische Einheit gesucht werden müsse, daß ferner das Schöne immer wahr sei und seine Ewigkeit eben in dieser Wahrheit liege, durch Schiller in die erhabenste poetische Form gegossen. Schiller und Goethe verdanken daher den ästhetischen Untersuchungen unseres Moritz so viel des Unsterblichen, daß schon dieserhalb Moritz unser volles Interesse verdient. Inzwischen kehrte Goethe im Herbst nach Rom zurück, er findet Moritz wieder und schreibt: „Moritz ist bisher mein liebster Gesellschafter geblieben, ob ich gleich bei ihm fürchtete und fast noch fürchte, er möchte aus meinem Umgange nur klüger, und weder richtiger, besser, noch glücklicher werden; eine Sorge, die mich immer zurückhält, ganz offen zu sein."

Und in seinem Berichte vom Oktober 1787 schreibt Goethe: „Moritz bemüht sich um die alte Mythologie. Er war nach Rom gekommen, um nach früherer Art durch eine Reisebeschreibung sich die Mittel einer Reise zu verschaffen. Ein Buchhändler hatte ihm Vorschuß geleistet, aber bei seinem Aufenthalte in Rom wurde er bald gewahr, daß ein leichtes, loses Tagebuch nicht ungestraft verfaßt werden könne. Durch tagtägliche Gespräche, durch Anschauen so vieler tüchtiger Kunstwerke regte sich in ihm der Gedanke, eine Götterlehre der Alten in rein menschlichem Sinne zu schreiben, und solche mit belehrenden Umrissen nach geschnittenen Steinen herauszugeben. Er arbeitete fleißig daran, und unser Verein ermangelte nicht, sich mit demselben einwirkend darüber zu unterhalten."

Interessant ist anderseits ein Brief Moritzens, den er an Campe schrieb, mit dem er zu jener Zeit (27. Oktober 1787) noch befreundet war. Er schreibt: „Ich lerne oft hier in acht Tagen mehr als ich sonst in Jahren gelernt habe, denn ich habe mich bisher immer mehr damit beschäftigt, über das, was ich wußte, nachzudenken, als mir viele neue Kenntnisse zu verschaffen. Jetzt sehe ich aber täglich mehr ein, und lerne durch den Umgang mit Herrn von Goethe, daß die Denkkraft notwendig ebenso stark außer sich als in sich wirken muß, wenn sie nicht auf metaphysische Spitzfindigkeit geraten und die gehörige Elastizität und Leben behalten soll." — Als endlich Goethe Rom verließ, und Moritz zurücklassen mußte, unterließ er es nicht, dem Herzog von Weimar über Moritz zu schreiben und dessen Teilnahme für ihn wachzurufen. Auch lud er Moritz ein, sobald er Rom verließe, zu ihm nach Weimar zu kommen.

Moritz leistete Folge, traf aber zu Weimar Goethe nicht an. Bei dieser Gelegenheit zeigte sich seine ärmliche Lage; ohne Kleider und ohne Geld mußte er höchst kläglich durch einige Wochen sich durchbringen, bis endlich Goethe nach Weimar zurückkehrte. Dieser nahm sich sofort seiner an, bekleidete ihn und stellte ihn dem Herzoge vor. Der Herzog erwärmte sich bald für Moritz und nahm bei ihm Unterricht im Englischen, um ihn auf diese zarte Weise unterstützen zu können. Schließlich nahm er ihn mit sich nach Berlin, und Moritz hätte gewiß niemals gedacht, daß sich die Weissagung Lafranchis in solch leuchtender Weise erfüllen werde, daß er an der Seite eines solchen Herzogs und in dessen Kalesche in Berlin einziehen, seines großen Schutzes sich erfreuen werde. Der Herzog nahm sich seiner auch in Berlin derart an, daß Moritz eine Stelle als Professor der Altertumskunde und der schönen Wissenschaften an der dortigen Akademie für bildende Künste erhielt. Er wurde später Sekretär dortselbst, Mitglied der Akademie der Wissenschaften und vom König von Preußen zum Hofrat ernannt. Die schönsten Träume Moritzens waren zur Wirklichkeit geworden. Insbesondere war es Minister Heinitz, der ihn unterstützte und selbst zu seinen Vorlesungen kam, die einen ungewöhnlich starken Zulauf von Hörern hatten, so daß man sich oft den Eintritt in den Saal erst erringen mußte.

Auch Tieck war einer seiner eifrigsten Zuhörer. Moritz lehrte mit außerordentlichem Schwunge, und wir finden einen Brief von Goethe aus der damaligen Zeit, in welchem er an den Herzog schreibt: „Moritz hat mir geschrieben — Er empfiehlt sich Ihnen — Es geht ihm sehr gut — Die guten Götter erhalten ihn Heinitzen."

Moritz hätte sich jetzt ganz wohl gefühlt, wenn nicht Nikolai und seine Freunde und der obengenannte Campe gegen ihn Front gemacht hätten. Ihnen war es nicht recht, daß ein Mann, der ja eigentlich nie recht Brotstudien gemacht, regellos, mehr genial dahinlebte, zu so hohen Ehren und Würden gelangte; ihnen behagte es nicht, daß ein Mann, der für Goethe schwärmte, zu solcher Höhe sich emporgeschwungen.

Trotzdem arbeitete Moritz fleißig und schrieb ein ausgezeichnetes Werk nach dem andern zu dem ausgesprochenen Zwecke, die Jugend für die Kunst anzueifern, für die Wissenschaft zu begeistern.

Obgleich Moritz in seiner Gesundheit angegriffen war, fand er sich bewogen, jetzt in seiner gesicherten Stellung eine Heirat einzugehen. Er lernte ein 15jähriges, sehr schönes Mädchen, die Tochter des Buchhändlers Matzdorf, kennen, liebte sie und nahm sie zur Frau. Während des Brautstandes hatte er Gelegenheit, in selbstloser Weise für einen großen deutschen Schriftsteller zu wirken, und er bezeugte hierdurch, daß die Güte, die ihm von Goethes Seite entgegengebracht worden, einem Würdigen zugeflossen war.

Eines Tages fand er unter den eingelaufenen Briefschaften einen anonymen Brief. Da die Schrift ihn zum Lesen reizte, nahm er ihn und las, daß sich der Anonymus an ihn wende, weil er zu dessen Herzen Vertrauen habe; er schicke ihm deshalb sein dichterisches Erzeugnis mit der Bitte, es zu lesen und zu beurteilen. Die Art und Ausdrucksweise des Briefes mutete ihn an, er nahm das Werk selbst zur Hand — es nannte sich „eine unsichtbare Loge" — und unterzog es einer eingehenden Würdigung. Je weiter er las, desto anziehender fand er es; er konnte nicht zu lesen aufhören. Es mahnte ihn an jenen Tag, da er Werthers Leiden gelesen, die auch einen ähnlichen, hinreißenden Eindruck auf ihn gemacht. Nachdem er zu Ende gelesen, glaubte

er nicht, daß es ein in der Literatur Unbekannter sei, der dies geschrieben habe, sondern, daß entweder Wieland oder Herder oder gar Goethe selbst sich einen kleinen Scherz mit ihm erlaube. Er besprach sich aber doch, da es ihm nahe ging, daß diese Heroen einen solchen Versuch nicht gerade mit ihm machen würden, mit seinem zukünftigen Schwiegervater, las ihm einige Stellen aus dem Buche vor und brachte es dahin, daß Matzdorf den Verlag dieses Werkes übernahm und dafür ein Honorar von 100 Dukaten — für die damalige Zeit eine gewiß sehr bedeutende Summe — dem unbekannten Autor zusicherte und ihm 30 Dukaten gleich zusandte. Es sollte nämlich poste restante an einen kleinen Ort abgesendet werden. Dazu schrieb Moritz: „Wer sind Sie, wie heißen Sie, Ihr Werk ist ein Juwel." Und wer war der Autor dieses Werkes, das tatsächlich große Schönheiten enthält, obgleich es freilich nicht an die späteren Werke dieses Schriftstellers heranreicht? Kein anderer als Jean Paul, der sich damals in den düstersten, verzweifeltsten Verhältnissen befand. Er hatte seine alte Mutter bei sich, die er nicht ernähren konnte. Er war zufällig verreist, um nur einige Gulden auszuborgen, und als er jetzt zurückkam, traf ihn Moritz' Brief mit den 30 Dukaten, und seine alte Mutter weinte vor Freuden. Jean Paul selbst fand sich gehoben, und von nun an arbeitete er mit voller Zuversicht und hat ja auch eine hohe Stelle im deutschen Parnaß erklommen.

Moritz heiratete sohin. Seine Ehe war in den ersten Jahren nicht glücklich. Die Ungleichheit der Jahre, die Kränklichkeit des Gatten mag manches dazu beigetragen haben. Als aber die Frau mit einem gewissen Sydow durchging, der ein Buch über die Art, sich in der Gesellschaft zu benehmen, geschrieben hatte — er hatte ja auch bei ihr seine Benehmungsart mit Glück ins Werk gesetzt — eilte er ihr nach und nahm sie in verzeihender Liebe wieder auf. Durch seinen Edelmut bezwungen, ward sie ihm von nun an die beste Gattin. Allein das Glück sollte nicht von langer Dauer sein. Gegen das Ende seines 36. Lebensjahres machte Moritz mit seiner Gattin einen kleinen Ausflug nach Dresden, und als er zurückkam, streckte ihn eine Lungenkrankheit auf das Siechenbett. Trotz treuester Pflege seiner Gattin verschied er mit dem vollendeten 36. Lebensjahre, und einige Wochen später folgte ihm seine aufopfernde Pflegerin an derselben Krankheit ins Grab.

Aber selbst als Moritz verschieden war, ließen ihn die Anhänger Nikolais nicht ruhen. Schlichtegroll hielt ihm einen Nekrolog, nicht zum Lobe, indem er nur die Phantasterei und ungeregelte Genialität betonte, allein kein Wort für das Gute und Schöne, das der Mann geleistet hatte, fand.

Wieder waren es Goethe und Schiller, die sich seiner annahmen, und daher kommen die bekannten Distícha, welche, von Goethe zunächst als Manuskript geschrieben, lauten:

Armer Moritz, wieviel hast Du im Leben gelitten,
Aekus sei Dir gerecht — Schlichtegroll war es Dir nicht.

und in den gedruckten Xenien 1797:

Nekrolog.

Unter Allen, die von uns berichten, bist Du mir der Liebste;
Wer sich liefet in Dir, liest Dich zum Glücke nicht mehr.

Aug. Hackemann.

Der Ring der Zwergenkönigin.

Eine Rheinsage von Wilhelm Schäfer.

In Nievern an der Ems schlief eine Frau von Marioth am ersten Mai mit ihren Kindern allein zu Haus, weil ihr Gemahl nach Lüttich in Geschäften war. Da wurde sie um Mitternacht durch eine Helligkeit geweckt, die wie ein Regenbogen zur Nacht das Zimmer mit bunten Strahlen füllte. Als sie erstaunt zuerst die Augenlider und dann erschrocken sich selber in die Höhe hob, stand vor dem Bett nicht größer als ein Kind ein greisenhaftes Mütterchen mit einer silbernen Laterne und buntgeschliffenen Gläsern. Die bat sie flehentlich, da sie so oft zu Kranken gegangen wäre, auch mit ihr zu gehen, weil ihre Königin sehr krank geworden sei. Nun war die Nacht zwar dunkel, doch weil die Frau beherzt und guter Seele war, so zog sie eilend ihre Kleider an, segnete die schlafenden Kinder und folgte der wunderbaren Zwergin. Die führte sie flußabwärts bis an eine Treppe, die scheinbar zu der Lahn hinunter stieg, jedoch nach wenig Stufen von einem Gewölbe überdeckt immer tiefer in einen langen Gang auslief, darin es von der Decke tropfte, wie wenn er unter dem Fluß herginge. Dann kam ein kleines Tor, von einem Zwerg bewacht, der eiligst beide Flügel öffnete, worauf sie in eine Halle traten, von der gleich einem Fächer hellerleuchtete Gänge ausstrahlten. Der mittelste war weiter als die andern und führte bald an eine Perlmuttertür, die auf ein leises Klopfen geöffnet wurde. Daraus erschien eine Dame, der andern gleich an Wuchs, doch herrlich in der Kleidung. Die nahm sie bei der Hand, während das Mütterchen mit der Laterne draußen bleiben mußte, und führte sie in Eile durch prunkende Gemächer in eine nicht sehr große, doch von Kristallen glitzernde Halle, wo auf einem kleinen Bett von Seide die junge Zwergenkönigin in tiefer Ohnmacht lag, umgeben von ihren Frauen, die hilflos bei ihr standen. Nun war die Frau von Marioth in allen Dingen der Krankenpflege wohl erfahren und wußte auch so bald zu helfen, daß schon nach einer Stunde die Zwergenkönigin zwar blaß und ohne Kraft sich zu bewegen, doch ihrer Schmerzen wohl entbunden auf dem Bett lag. Obwohl sie kaum zu sprechen vermochte, gab sie der tapferen Helferin einen Ring, indem sie ihr bedeutete, sie möchte damit am Johannisabend beim Untergang der Sonne sich an dem Fuß des Silberberges finden und von der Lahn den Pfad hinaufsteigen, bis sie einen Raben und einen Habicht im Streit um eine tote Taube treffen würde. Die Stelle solle sie sich merken und danach den Ring verwahren; solange er in der Familie bliebe, ginge auch das Glück nicht fort. Darauf wurde sie von der selben Dame wie vorhin hinaus begleitet bis in die Halle, wo wiederum das Mütterchen mit ihrer Laterne auf sie wartete und sie den gleichen Weg durch das Gewölbe die Treppen hinauf- und hinausführte, wo sie die frische Luft in vollen Zügen atmete. Sie ging danach todmüde nach Haus, fand ihre Kinder wohl und schlief wie eine Tote bis in den Morgen. Dann glaubte sie aus einem schweren Traum zu erwachen; doch wie sie nach ihren Händen sah, saß an dem Finger der goldene Ring und war

ein vielverschlungenes Band wie einer Schlange Fell geschuppt in drei Streifen nebeneinander. Den zeigte sie dann ihrem Mann, als er nach sieben Tagen von der Reise kam; und obwohl er alles für einen Fiebertraum erklärte, so machte ihn der Ring und seine seltene Arbeit doch nachdenklich, so daß er am Johannisabend mit seiner Frau zwar scherzend, doch erwartungsvoll zum Silberberg hinaus ging. Sie trug den Ring an ihrem Finger, und als sie an einer Lichtung im Gebüsch den Raben und den Habicht fanden, sich streitend um die tote Taube, da steckte ihr Mann seinen Stock tief in die Erde; und kam am andern Morgen mit einem Hauer wieder und begann einen Stollen zu graben, der schon am dritten Tag auf dünne Adern und danach auf solche Mengen Silbererz stieß, daß die Marioths in wenigen Jahren mit Reichtum überschüttet waren. Und weil die Frau den Ring nicht von dem Finger ließ, so blieb das Bergglück ihnen treu durch lange Zeit, bis sie mit siebzig Jahren im selben Jahr mit ihrem Manne gleich gesegnet starb. Da hätte die Tochter dem ältesten Bruder gern den Ring gelassen. Doch weil der Jüngste nicht gewillt war, zu verzichten, so ließen sie in Koblenz bei einem Goldschmied die drei Streifen auseinanderteilen. Von der Stunde an waren die Erzgänge taub, und soviel sie danach gruben, war kein Silber mehr zu finden. Doch weil der Jüngste auch dann noch eigensinnig blieb, gab er in wenig Jahren sein ganzes Erbteil dran, den Berg aufs neue zu durchgraben, so daß er seines Reichtums ledig und verdrossen starb.

Der Maler.

Von Robert Walser.*

Ein Maler ist ein Mensch, der einen Pinsel in der Hand hält. Am Pinsel ist Farbe. Die Farbe ist nach seinem Geschmack gewählt. Die Hand hat er, um den Pinsel geschickt nach den Befehlen des sehenden und fühlenden Auges zu führen. Er zeichnet und malt zugleich mit dem Pinsel. Eines Pinsels Härchen sind gewöhnlich wunderbar scharf und fein, aber schärfer und feiner ist die Gewissenhaftigkeit, mit der die Sinne, die gesamten, vorgeneigten, gespannten Sinne mitarbeiten. Ein zuverlässiger exakter Mensch ist ein um so besserer Maler. Edle und vornehme Gesinnung drückt sich in der Pinselführung wunderbar aus. Liederliche Menschen malen auch liederlich. Sie können genial, aber niemals groß malen. Bescheidenes, artiges Wesen wählt seine Farben gewöhnlich mit feiner Vorsicht, nach einem gedankenvolleren Geschmack. Kein Wunder, daß die höflichsten und zuvorkommendsten Menschen, die Franzosen, die bedeutendsten Maler liefern, oder geliefert haben. Impertinenz und Anmaßung bringen nie ein Gemälde zustande. Leicht, still, besonnen, klug und aufs feinste gebildet hat man noch jeden großen Maler angetroffen. Sich weder lange besinnen, noch auch unbesonnen sein, das schafft gute Bilder. Treue der Natur, Treue sogar einem gewissen lächelnden Trotz gegenüber, dagegen Kälte und Verwunderung vor allem sich begierig Aufdrängenden: das ist der Topf, die Palette, wo die süßen, ewigen Farben liegen. Welche Ruhe, welche Stille, welche Zurückhaltung und deshalb: welche Natur in den Gemälden der meisten alten Meister. Die Natur ist nie erregt, obgleich sie voll Leben. Wie kalt scheint die Sonne, wiegen sich die Blätter und Blumen, liegen die Kronen der Bäume, starren die Felsen, klingt der Gesang der Vögel. In der Natur ist keine Wärme, nur der Mensch, der ängstliche, stets eifrige Mensch glaubt sie spüren zu sollen. Wieviel Liebenswürdiges lügen uns nicht die Dichter vor! Dichter kennen die Natur überhaupt selten, lernen sie selten kennen, wollen sie nicht kennen lernen. Sie sind gemeiniglich Starrköpfe. Das Geschäft des Malers bringt es mit sich, hier viel zartere Beobachtungen zu machen. Das Gleichgültige, Starre an der Natur ist es, das den Maler oft die heißesten, glühendsten Farben aufsetzen läßt. Hier heißt es, sich zusammennehmen, hier gilt es, kalt der Kalten gegenüber zu sein. Man kann auch mit großer Herzlichkeit, Innigkeit und Wärme kalt sein, sobald es die Kunst gebietet. Die großen Maler haben das alle gekonnt, haben es alle lernen müssen. Ihre Kunstwerke lassen es deutlich spüren. Malen ist die kälteste Kunst, ist eine Kunst des Geistes, der Beobachtung, des Nachdenkens, der höchst scharf zersetzten Gefühle. Was ist Geschmack anders als zersetzte Empfindung, zergliedertes Sinnen? Und mit was malt man, als mit dem Geschmack? Sollten nicht Farbensinn und Geruchsinn in engster Berührung zueinander stehen? Sollte nicht ein bestimmter Duft den Eindruck einer bestimmten Farbe hervorrufen können?

Die Vorstellung von einer besonders schönen Farbe kann ich wie eine köstlich zubereitete Speise oder wie eine zauberisch duftende Blume kosten. Süßes, eigentümliches Genießen! Ich unterlasse es, so viel ich kann, es würde mich ruinieren. Sind denn nicht alle Sinne durch wunderbare Kanäle untereinander verbunden? Beim Malen selbst habe ich einzig und allein die Fertigstellung des Bildes im Auge und Sinn. Namentlich auch die Überwachung des Handgelenkes, das oft schlafen möchte. Eine Hand ist nicht leicht zu meistern. In einer Hand steckt oft viel störrischer Eigenwille, der gebrochen werden muß. Mit Einsatz eines energischen und sanften Wollens kann man sie wunderbar gefügig, geschmeidig und gehorsam machen. Der Trotz in ihr ist dann wie ein Glied gebrochen, sie arbeitet wie ein seltsamer, talentvoller Diener, kräftigt und verfeinert sich von Tag zu Tag. Das Auge ist wie ein Raubvogel, es sieht die geringfügigste abweichende Bewegung. Die Hand fürchtet aber auch das Auge als ihren ewigen Quäler. Ich weiß selber nicht, wie es mir beim Malen eines Bildes zumute ist. Ein Schaffender ist ein völlig Abwesender, Gefühlloser. Nur wenn ich eine Pause mache, um das Getane zu überschauen, fällt mir oft ein, daß ich zittere vor innerem Glück. Eine Genugtuung, wie ich sie sonst nie kenne, gibt mir eine Sicherheit im Fortfahren, die mich fast von Sinnen bringt. Drum ruhe ich so wenig wie nur möglich aus. Es ist

* Aus „Fritz Kochers Aufsätzen", mitgeteilt von Robert Walser (Insel-Verlag, Leipzig). Siehe die Besprechung am Schluß des Heftes.

gefährlich, ja tötend! Während des Schaffens habe ich nicht das ausdrückliche, wirkliche Bewußtsein dessen, was ich vollbringe. Alles geschieht unter der Herrschaft eines fremden, mir zugeflogenen, mir übergeworfenen Bewußtseins. Deshalb kann ein Schaffender nicht von Glück während des Schaffens reden. Er empfindet nur nachher noch den weichen, süßen Nachdruck des seligen, kummerlosen Zustandes. Selig ist anders als glücklich. Der Gefühllose einzig ist selig, so wie die Natur. Auch Gefühlüberströmte sind wie Gefühllose! — Wie ich male, kann ich nicht sagen, da ich es in dem mir fremden Zustande mache. Wie man malen muß, das kann man nur malen, nicht sagen. Wie ich male, zeige ich aus fertigen Gemälden, unfertige kommen nie aus meinen Händen. Ich spüre oft in der undeutlichen Erinnerung, welche Freude mir das Aufsetzen einer mir besonders lieben Farbe gemacht haben muß. Ich suche mir dann die betreffende Haltung, den fraglichen Strich und Kniff wieder vorzugaukeln, aber es gelingt selten. Wie ich etwas sehr Liebes und Wirkungsvolles gemacht habe, kann ich mir nachher kaum noch vorstellen. Namentlich an Tannen gelingt mir oft Überraschendes, süß in die Augen Springendes. Ich habe Tannen so fest im Gedächtnis, so fest in der Seele. Ich wünsche oft (und dieser Wunsch ist krankhaft genug) ihren Geruch malen zu können. Obgleich ich Maler bin, wirkt Malen oft, sogar sehr oft, wie etwas Wunderbares, Geisterhaftes, Unbegreifliches auf mich. Das ist vielleicht nur, weil ich keine andere Leidenschaft kenne.

Schwere Fragen.

In der Kunsthalle zu Düsseldorf waren in den letzten Wochen Arbeiten aus der Kunstgewerbeschule und von früheren Schülern der Anstalt ausgestellt. Seitdem ich sie gesehen habe, lassen mich die trüben Gedanken nicht los, daß wir in Deutschland auf dem besten Weg sind, auch aus dieser starken künstlerischen Bewegung wie aus so mancher andern nur eine Schulmeisterei zu machen, worin die Arbeitsfreude unserer besten Kräfte nutzlos aufgerieben und als Erfolg schließlich ein Zustand erreicht wird, den wir eher bekämpfen als unterstützen sollen.

Es ist gar kein Zweifel: eine solche Ausstellung würde vor zehn Jahren die Welt erstaunt haben: Stück für Stück ein Zeugnis tüchtigen Studiums und eines in strenger Zucht gebildeten Geschmacks. Man kennt Behrens und seine hohen Stilforderungen und beglückwünscht die Schule und die Stadt Düsseldorf, daß dieser Mann hier wirksam ist, so wirksam, daß man in jedem Stück seines Geistes deutliche Spur erkennt. Aber auf einmal, wenn man die Battiks, die Stoffe und Bucheinbände, die Bronzegüsse und geschmiedeten Eisen entzückt bewundert hat als Leistungen einer so hohen künstlerischen Kultur, wie nur aus den besten Zeiten, fällt einem dies schwer aufs Herz: Immer nur Battiks, Schmiedeeisen, Bronzeguß, Keramik, Bucheinbände und Vorsatzpapier, immer ganz zwecklos diese Dinge, die kein Mensch will, die hier zur Parade in den Glasschränken auf das Kunstgewerbemuseum warten. Und draußen, da wird der ganze Exerzierplatz für wahnwitzige Millionen mit neuen Bauten besetzt, davon nicht eines diesen Geschmack bekundet, da werden über den Stadtgraben Brücken von beängstigender Komik errichtet, da wirtschaften Möbelmagazine und Dekorationsgeschäfte „modernisiert" im alten Gleise fort, da strahlen Restaurants in neuer Protzerei, und in den Häusern herrscht der alte Kram, prächtig oder ärmlich je nachdem: Es ist, wie wenn Geßler mit seinen Knechten von Flüelen gen Altdorf fährt: das schreit und arbeitet wahnsinnig durcheinander, und der einzige, der steuern kann, der Tell, liegt festgebunden in der Ecke. Und ganz sicher: wenn er los kann, gibt er dem Schiff einen Tritt und rettet sich in die Berge.

Das ist in keiner Weise persönlich gemeint: Tell ist weder Peter Behrens noch seine Kunstgewerbeschule, es sollte nur als Beispiel recht drastisch sein für einen Zustand, der heute in Deutschland der allgemeine ist: überall trotz heldenmütiger — wahrhaftig heldenmütiger — Bestrebungen um stilistische Vollendung keine Arbeit und die bitterste Verdrossenheit. Überall ein Aufbegehren, eine Reinkultur der künstlerischen Kräfte und überall dieselbe Zwecklosigkeit: die Kunstgewerbeschulen erziehen immerzu, und wer erzogen ist, wird selber dann berufen, und so lehrt und lernt sich das fort und ist im Grunde eine wahnwitzige Inzucht, von der kein Bürger was wissen will. Während in nie erlebter Weise unser deutsches Vaterland Millionen über Millionen in Steinfassaden fürchterlicher Art einmauern läßt: ist diesen künstlerischen Kräften, an deren Bildung der Staat so viel Schulmeisterei verschwendet, nichts als Papier erlaubt zu machen: sie dürfen zeichnen und entwerfen auf dem Papier, sie dürfen sich auch einmal zur Probe im Material versuchen — wenns nicht viel kostet, wie Eisen, Leder oder Battik: dann aber immerfort Papier, Papier. Sie werden freilich Künstler, die Lehrlinge von dazumal, sie tragen Locken und Biedermeierröcke, sie haben Künstlervereine und alles, was zum Selbstbetrug gehört, und wissen gar nicht, wie überflüssig sie selber sind, Anfänger eines Proletariats, wie es die Welt noch nicht gesehen hat; denn hinter ihnen steht der Staat und arbeitet mit Hochdruck und wirft jährlich viel hundert auf die Straße, wo sie mit ihrer künstlerischen Kultur nicht wertvoller sein werden als andere Handwerksburschen auch. Denn wer von ihnen ist noch bürgerlich genug, sich in die Brotarbeit zurück zu retten, nachdem zwischen ihnen und der praktischen Arbeit eine Mauer von künstlerischem Papier errichtet ist. Das ist fast so, wie wenn der Staat die Dichter Liliencron und Dehmel, Holz und Hoffmannsthal an einen Ort beriefe: mit großem Staatsaufwand dort jungen Leuten das Versemachen beizubringen, womit sie dann eines Tags als Dichterschüler abgestempelt vom bürgerlichen Leben Achtung und Unterhalt einforderten.

Eins freilich bleibt: die Ausstellung. In jedem Sommer, beinahe in jeder Stadt wird dann gebaut und aufgerichtet aus Rabitzwänden mit Pappdächern, werden die Gehirne erhitzt und die überhasteten Projekte gejagt, damit zum 1. Mai die Welt eine Anregung hat, die sie gar nicht braucht. Und was das Schlimme ist: hierin verzehren sich die besten Kräfte.

Trotz Darmstadt und Dresden denkt in Deutschland keine Stadt- oder Staatsverwaltung im Ernst daran, ihre Aufträge vertrauensvoll in so bewährte Hände zu legen.

Unsere neue Wohnungskunst kam vom Maler her und bedrängt die Architekten. An diesem schlimmen Zwiespalt kann sie sich verbluten. Sie wird ihre Energie in Battiks, Schmiedeeisen und Bucheinbänden verplempern und in Ausstellungsräumen und -Gebäuden Ersatz für das suchen, was ihr das Leben verweigert: wirkliche Betätigung.

Wie einst das Rokoko in Frankreich an dem starren Hochmut der Akademie-Architekten abprallte: so wird in Deutschland auch von dieser reichen künstlerischen Bewegung nichts bleiben als einzelne Gebäude, manche Innenräume, viele Möbel und unendliche Battiks, Leuchter, Bucheinbände: weil die „Mutter der Künste" sich weigert, dieses Kind, das nicht das ihre ist, anzuerkennen.

* * *

Fast ein Jahrzehnt ist nun vergangen, seitdem der Großherzog von Hessen den jungen künstlerischen Kräften in Deutschland einen Frühling schenkte. Zwei Dinge werde ich nie aufhören zu bewundern: die Gründung des „Pan" und der Darmstädter Künstler-Kolonie; beides Taten des deutschen Idealismus, der eines Tages, unsere Volkseigentümlichkeit vergessend und sie trotzdem erfüllend, geradeaus in die Wolken will. Der „Pan" ist eingegangen, aber er hat das deutsche Prachtwerk gründlich getötet, und was in Deutschland Schönes an Büchern und Drucken gemacht wird, geht auf ihn zurück. Auch die Künstler-Kolonie von damals ist auseinander: doch daß wir in St. Louis mit einem Zweig der deutschen Kunst an erster Stelle standen, auch Dresden wäre ohne Darmstadt nicht. Und darum unsere leise Trauer, daß nun auch dort die Schule eingezogen ist, wo ehemals der künstlerischen Arbeit durch einen fürstlichen Entschluß die Hände so herrlich freigemacht waren.

Denn bleiben wir besonnen: was hat die jugendmutige Darmstädter Anregung außer den genannten Ausstellungen bei unserm schwerfälligen Volk anders vermocht, als daß nun allerorten Kunstgewerbeschulen gegründet werden. Weil dabei immer neue Lehrer und Direktoren nötig sind, die immer wieder nur in Ausstellungen zu Wort kommen, merken wir die traurige Zwecklosigkeit nicht. „Nicht für die Schule, für das Leben" lautet der feine Pädagogenspruch. Das Leben aber will diese Schüler gar nicht: der deutsche Bürger wohnt nach wie vor in seiner historischen Behaglichkeit und die Kunsthandwerker — ? Dies ist das traurigste Kapitel, sie wollen weder die neue Kunst noch deren Jünger: sie hassen die Kunstgewerbeschulen, verweigern die Annahme ihrer Schüler und protestieren wo sie können. Es könnte scheinen, mit sehr viel Recht: der Künstlerhochmut paßt nicht zum Handwerk, nicht aus dem Papier, sondern aus der treuen Arbeit im Material entwickelt sich die Kunst darin.

Drum also Lehrwerkstätten, wie sie auch nun in Darmstadt geründet sind: statt Papier die sachliche Arbeit im Material, nicht zeichnend, sondern handwerklich lernend, ein konsequenter Gang vom Einfachen zum Feinen in jeder Technik; man sollte meinen, nun müßten die Kunstgewerbler jubeln, zum mindesten zufrieden sein. Weit gefehlt: da hatten wir in Stuttgart seit Jahren die königlichen Werkstätten durch Pankok trefflich eingerichtet und geleitet und — argwöhnisch überwacht von allen Meistern und Fabrikanten. Denn diese Werkstätten bleiben nicht beim Papier: sie machen Möbel, Becher, Ketten, Porzellane, so wird der Staat zur Konkurrenz. Hier Künstler, Lieblingskind des Staates — hier Fabrikant, geplagter Steuerzahler. Das ist in Württemberg seit Dresden zum wilden Feldgeschrei geworden, schon muß sich Dr. Frank-Oberaspach, ein Vorkämpfer der künstlerischen Richtung dort, mit einer Broschüre gegen Verdächtigungen wehren, die nur aus der Siedehitze der Konkurrenz so hämisch aufsteigen. Dann lieber Kunstgewerbeschulen, dann nur Papier, das schadet keinem. Und dann noch ein Verbot dazu, daß weder Lehrer noch Schüler Aufträge annehmen darf, weil er keine Gewerbesteuer zahlt.

Warum zahlt er keine Gewerbesteuer? Das ist zuletzt die Frage. Warum, wenn einer etwas besser kann, als andere, warum macht er es nicht? In Holland sind die Kunstgewerbler längst eigne Handwerksmeister, auch Fabrikanten, wenn man will. Sie stellen aus, um ihren Kram zu zeigen, doch arbeiten sie nur um zu liefern. Es ist gelernt und gekonnt genug bei uns: es wird nur nichts gemacht. Nicht Lehrwerkstätten gründen: Werkstätten unterstützen muß die Losung des Staates sein. Sind die alten kunstgewerblichen Werkstätten veraltet, so müssen sie erwarten, wie überall im wirtschaftlichen Leben, daß neue gegründet werden.

Und hier ist wiederum der Großherzog von Hessen vorangegangen: wie er selber der Bauherr wurde für die Dreihäusergruppe, die er seinem Baumeister Olbrich in festen Auftrag gab, so ist er auch — nicht der Staat, der das nicht darf — der Fabrikherr geworden, der für seine Manufaktur Scharvogel berief, um einen Betrieb in Scharffeuer-Glasuren zu begründen. Die alte Gegenrede in Deutschland ist die, daß mit guten Sachen allein kein Geschäft zu machen sei: um so wertvoller und wahrhaft fürstlich wäre es, dies trotzdem mit großen Mitteln zu versuchen. Wie man hört, ist in Darmstadt schon eine zweite großherzogliche Werkstätte in der Einrichtung. Es scheint mir eine konsequentere Fortsetzung der Künstler-Kolonie als eine Lehrwerkstätte mit noch so guten künstlerischen Kräften. Nichts ist unserer Malerei so hinderlich gewesen, wie die staatlichen Abrichtungsanstalten: warum soll nun auch das deutsche Kunstgewerbe daran verunglücken? An Schulen und sonstiger Staatspflege geschieht allzuviel in Deutschland: es fehlen die großen Auftraggeber, vor allem die fürstlichen wie ehedem. Hierin, im ganzen Impuls einer rückhaltlos dem Künstlerischen zugewandten Persönlichkeit, liegt die erlösende Wirkung des Darmstädter Beispiels, das bis heute — an Weimar denkt wohl keiner mehr — immer noch das einzige ist, auch noch von keinem Staats- oder Gemeindewesen, man spricht so stolz vom Bürgersinn, bis heute ernsthaft nachgeahmt wurde. Wenn hier der Schritt zum künstlerischen Unternehmer großen Stils Erfolg hätte — warum sollte dies angesichts der Riesenbetriebe, z. B. im Kayserzinn, nicht möglich sein — so könnte es vielleicht noch möglich werden, daß unsere reichen künstlerischen Begabungen,

deren Namen wir mit Stolz auch vor dem Ausland nennen, geschäftlich und im großen Stil „gegründet", statt zum Schulmeistern berufen würden.

* * *

Da bin ich arg vom Weg gekommen. Ich stehe noch immer vor den schlichten Schränken, darin die Battiks ganz vergebens auf „Interessenten" warten. Da gehe ich denn hinüber zum Kunstgewerbemuseum und laufe die Gänge hin und her und sehe aufgestapelt — wofür? für wen? — was die Jahrhunderte fürs Leben machten, und wundere mich nicht mehr und steige die Treppe — mit bronziertem Schmiedeeisen — hinunter, wo im Erdgeschoß der Lesesaal der Stadtbibliothek von Peter Behrens eingebaut ist, der in St. Louis ausgestellt war. Es ist sehr heimelig darin, die große Uhr von Bosselt tickt, und fleißige Menschen sitzen da bei ihren Büchern. Ich setze mich dazu und denke, wie praktisch dies doch ist: wenn einmal dieser Saal fürs Kunstgewerbemuseum angekauft werden wird, dann ist er gleich im Haus. Nein, ich denke — und denke es mit Bitterkeit — daß einmal die Kunstgelehrten nachweisen werden, wie Behrens zu gleicher Zeit in Düsseldorf war, während die Stadt in einem unerhörten Aufschwung Bauten über Bauten erhielt, davon kein Dutzend erträglich ist und keines, gar keines eine Spur von seiner Tätigkeit aufweist, nur dieser eine Saal und der vorsorglich gleich im Kunstgewerbemuseum! Ist dies nicht traurig? Entweder taugt der Mann nichts in seiner Arbeit, dann weg mit ihm; oder aber man schätzt ihn: warum dann aber stellt man ihn kalt?

Auch dies ist nicht persönlich. Er könnte wohl in Hamburg, München, Berlin und Darmstadt sein. Im Ernst: man ziehe einmal ab, was Olbrich seinem fürstlichen Auftraggeber verdankt, und nenne dann: was er in Hessen bauen konnte. Darüber geht das Leben hin; die Männer werden alt, wer weiß, was uns der Nachwuchs bringt? Und ob der Wohlstand nicht versagt, noch schneller als er kam: was wird dann bleiben als steinernes Zeugnis unserer Zeit: unsere Bahnhöfe, Rathäuser, Kirchen: ist die nicht schrecklich auszudenken? Es gibt einen Entwurf von Meissonniers zur Fassade von St. Sulpice in Paris, der jeden melancholisch stimmen muß: ein Ding von toller Leichtigkeit, darin das Rokoko in kühnem Übermut die Außenarchitektur überrumpeln wollte — es ist Entwurf geblieben, statt dessen steht die komisch übertürmte Doppelsäulenhalle von Servandoni da.

So wird es heute — und hierin kann kein fürstlicher Unternehmer helfen in unserer staatsbürgerlichen Zeit — der modernen Baukunst wieder gehen. Die Architekten sind der Künstler Feind: sie bauen und jene bleiben im Entwurf. Wie manchen sah man schon? Den schönen Bahnhofsentwurf von Olbrich für Basel — der alles, was hierfür auf der Hand liegt, glänzend erfüllte — und heute das langweilige Steingebäude dort! Und Karlsruhe mit dem Billingschen Projekt? Am ganzen Rhein hinunter kein Bahnhofsbau, der künstlerisches Zeugnis gibt von unserer Zeit. Und Kirchen nur ein paar, und Rathäuser? Wo ist aus unserer Zeit so etwas wie der alte Kölner Rathausturm? Und dabei wissen: daß wir die Kräfte hätten wie jede andere Zeit, daß sie nur deshalb, weil sie künstlerisch sind, nicht an die Arbeit kommen neben gelehrtester Geschmacklosigkeit. Oder wer kann uns freien Herzens eine bürgerliche Körperschaft benennen, die von selber künstlerisch nicht stets daneben greift, wenn sie zu wählen hat?

Das ist die schwerste Kunstfrage unserer Zeit: der Maler kann seine Bilder malen, auch wenn sie keiner will, zum Noten- und Novellenschreiben bedarf es nur der Tinte: der Baukünstler in Projekten aber ist ein Bäcker ohne Mehl. So hungern wir nach Brot und kriegen Steine und werden alt dabei, bis eines Tages die Zeit mit ihren Projekten gestorben ist. Nur Ingenieuren und Maschinenbauern konnte keine Kunstgelehrsamkeit Vorbilder zeigen, sie durften machen, was sie wollten: aus ihren Brücken und Maschinen wird man erkennen müssen, was die „moderne Zeit" gewesen ist.

* * *

Soweit war dies geschrieben, als der bekannte Skandalversuch gegen Muthesius den Berliner Fabrikanten eine wohlverdiente und gründliche Niederlage brachte. Sollten die schweren Fragen dennoch der Lösung näher sein, als wir glauben? In Mannheim hat Billing seine schöne Kunsthalle bauen dürfen. In Darmstadt wird der neue Bahnhof jedenfalls — dies ist der ausdrückliche Wunsch des Großherzogs — von einem modernen Baumeister, nicht von einem Stilarchitekten gebaut werden.

Und nun ist in Düsseldorf etwas Überraschendes geschehen: Olbrich ist mit seinem Entwurf eines großen Warenhauses durchgedrungen, das nach seiner riesigen Ausdehnung sowohl wie nach seinem Platz inmitten der Stadt das bedeutendste Bauwerk für Düsseldorf auf lange Zeit werden wird. Es war ein Platz der Stadt, der da bebaut werden soll; sie hatte von Anfang an mit rückhaltlosem Ernst — der nicht genug zu rühmen ist — darauf gedrungen, daß nur ein künstlerisches Bauwerk hier stehen dürfe. In letzter engerer Entscheidung ist Olbrich gegen Kreis und den Düsseldorfer Architekten Engler durchgedrungen mit einem Entwurf, der, soviel ein großes Modell urteilen läßt, das berühmte Warenhaus von Messel als einheitliche und ganz moderne Lösung übertreffen wird: ein elegantes, kühnes Bauwerk, darin Olbrich, der bewegliche, graziöse, wieder wie in seinem Bahnhofs-Entwurf für Basel zur monumentalen Ruhe kommt. Die Berater der Stadt, vor allem der Architekt vom Endt, dem Düsseldorf seinen bislang besten modernen Bau, die Handelskammer, und das neue Geschäftsgebäude für den General-Anzeiger verdankt, haben einsichtig und klug geurteilt; und die Stadt hat treu zu ihrem Urteil gehalten und anscheinend anderen Wünschen der Firma Tietz einen prachtvollen Widerstand gezeigt. So viel auch auf dem Exerzierplatz und mit den neuen Brücken über den Stadtgraben verschuldet worden ist: hier wird es glänzend wettgemacht. Das moderne Düsseldorf setzt sich sein erstes monumentales Denkmal.

Nun weiß ich nicht, ob ich nicht doch mit meinen schweren Fragen altfränkisch geworden bin? Ich wüßte wenig, was mich mehr freuen könnte. W. Schäfer.

Aus neuer deutscher Lyrik.

Die deutsche Lyrik der letzten dreißig Jahre hat alle wesentlichen Phasen der möglichen Stoffe durchlaufen. Man hat mit vollen Eimern aus dem Brunnen geschöpft, und die Nachkömmlinge müssen mehr als einmal erfahren, daß der Brunnen zu gewissen Zeiten erschöpft ist und der dichterische Born sich erst wieder stärken und sammeln muß. Aber die Dichter tauchen ihre Eimer unverdrossen in die rätselhafte Tiefe, wie voll oder leer sie heraufgewunden werden.

Was in unserer Lyrik auffällt und unangenehm auffällt, ist eine gewisse Redseligkeit. Man hat auch im großen Durchschnitt gelernt, sich formgewandt auszudrücken, und macht davon reichlichsten Gebrauch. Wie lieber wäre Einem, hie und da auf ein unbeholfenes Gestammel zu treffen! Jene lyrische Kindersprache, möchte ich sagen, wo ein Wort für hunderte gilt, die dahinter verborgen sind. Es gibt einige Gedichte von Goethe, die das in vollkommenster Weise in sich haben, dieses Stammeln vor dem Unendlichen von Gefühl und die gerade darum die wahrhafteste Sprache der Empfindung reden. Wie er einmal sagt: „Ich zittre nur, ich stottre nur —" Davon merkt man in heutiger Zeit wenig oder nichts. Sie sprechen alle sehr geläufig, ach, nur zu geläufig. Gar Vielen gilt die Mahnung Goethes:

Bilde, Künstler! Rede nicht!
Nur ein Hauch sei dein Gedicht —

Es mag mit dieser formellen Gewandtheit zusammenhängen, daß so wenige Gedichte, die wir heutzutage zu hören bekommen, das haben, was ich Körper nennen möchte. Wie etwa ein gutes Volkslied, bei dem alles Unwesentliche fortgefallen und nur das Wesentliche, der Körper, stehengeblieben ist. Blättert man so ein Buch Lyrik durch, wie wenig, was fesselt, was zum Kosten, zum Verweilen einlädt! Und hat man es gelesen, wie wenig klingt nach! Wie viele Worte ohne Gehalt! Wieviel äußere Form ohne die leise bildende Gewalt der inneren! Wieviel unruhig flatternde und leicht verflatterte Hülle und nichts darunter! So ist denn die Pflicht der Sonderung eine um so größere.

* * *

Die Gedichte von Martin Boelitz sind als die eines formgewandten farbenfrohen Dichters bekannt. Leichtgeschürzt springen ihm die Reime und Strophen von den Lippen. Hier eine glückliche Wendung. Dort eine niedliche Antithese. Dort wieder ein frischer Farbfleck. Eine flüchtig angetippte Stimmung. Er singt vom Leben. Von der Liebe. Von der Natur und von Gott. Auch vom Tod. Aber vom letzteren doch so, daß man fühlt: dieses schwerste Rätsel lastet nicht allzusehr auf ihm. Alles das ist mit Geschmack und Laune vorgetragen, fällt angenehm in die Ohren und strengt uns nicht über Gebühr an. Boelitz kommt aus der Busseschen Schule und erreicht zuweilen seinen Meister beinahe. Wem diese Art modernen anakreontischen Dichtens wohlgefällt, der wird bei ihm ohne Zweifel auf seine Rechnung kommen. Auch sein neues Gedichtbuch: Frohe Ernte* bestätigt dies, obgleich die Empfindung hier dünner und der Redestrom breiter wird.

* J. C. C. Bruns' Verlag, Minden i. W., 1905.

K. E. Knodt hat mit seinen in zweiter Auflage erschienenen Gedichten: Aus meiner Waldecke* vielen Beifall gefunden. Auch hier begegnen wir einer wohlgebildeten äußeren Form. Aber es zittert etwas von Seele darunter. Er hat die Natur, die stille kleine und doch so große Natur eines schmalen Tales, eines Waldwinkels, eines Pfarrdörfchens in sich aufgenommen und gibt sie mit priesterlicher Feierlichkeit, manchmal mit rein menschlicher Fröhlichkeit wieder. Freilich, das Naive dieser Dichtungen findet nur selten Glauben. Es ist mehr eine reflektierte Naivität. Und ebenso selten treffen wir hier auf das Unwäg- und Unmeßbare des echten Lyrikers. „Nur ein Hauch sei dein Gedicht!" Aber aus dem Ganzen spricht ohne Zweifel eine stille feine Persönlichkeit in sympathischer Weise. Der Buchschmuck von Gustav Kampmann schließt sich der Stimmung des Buches an.

Das philosophische reflektierende Element, das in K. E. Knodts Gedichten einen breiten Raum einnimmt, bildet den eigentlichen Grundton in der Gedichtsammlung: Aus Sturm und Sonne** von Karl Wolff. Nur ist hier der philosophische Kern klarer zutage getreten, und eine festere Persönlichkeit tritt uns daraus entgegen. Es ist zuerst viel unruhig flutendes Leben, später eine schöne Ruhe und Reife darin. Man hat den Eindruck: es ist kein Gedichtbuch, dem zehn andere folgen werden, sondern ein Mensch und ein Mann hat seine Generalbeichte abgelegt für sich und so auch für andere. Das Lied ist naturgemäß nicht so die Sphäre des Dichters. Er liebt ein breites Strophengefüge, das ein volles Ausleben der Gedanken und Empfindungen gestattet. Manche dieser Gedichte hinterlassen als wahrhafte Sinngedichte einen haftenden Eindruck. Dazwischen zuweilen anmutig einige farbenfrische Strophen. Alles in allem: ein tüchtiges und gehaltvolles Buch.

Bernd Isemanns: Statuen einer Jugend† entbehren nicht eines rhetorisch-reflektierenden Charakters. Was hier auffällt und im besten Sinne auffällt, das ist der sichere Meißelschlag, mit dem diese Statuen, wie sie nun auch immer gefallen oder nicht gefallen mögen, gemeißelt sind. Viel ist in diesen Gedichten von der Farbeninbrunst und Impressionsfähigkeit eines Dauthendey. Ein Gedicht in dieser kurzen Sammlung, welches das schon so oft abgehandelte Thema: Allerseelen, zum Vorwurf hat, ergreift unwiderstehlich. In seiner zusammengefaßten Stimmungskraft, in seiner schlichten Ausdrucksweise, in der Erschöpfung aller hier möglichen Werte ist es vollkommen zu nennen und eröffnet einen schönen Ausblick in die Zukunft dieses Dichters.

Wenn mit der Sammlung: Präludien†† eine Frau, Johanna Wolff-Friedberg, in den Reigen der Männer eintritt, so darf sie dies ohne Zagen tun. Die Dichterin zeigte schon in einem früheren Bändchen, daß ihr in allem zitternden Gefühl doch auch ein gut Teil des klaren männlichen Schauens beschert ist. Die jetzige reifere Sammlung bestätigt dies. Noch ist ein Bodensatz Asthetisiertes und Anempfundenes darin. Aber

* Altenburg, S.-A., Stephan Geibels Verlag, 1904.
** J. Bielefelds Verlag, Freiburg (Baden) 1907.
† E. W. Bonsels, München-Schwabing, 1905.
†† J. Bielefelds Verlag, Freiburg (Baden) 1907.

zugleich so viele echte ehrliche Empfindung und diese manchmal in so feste gute Form gegossen, daß man sich dessen wohl freuen kann. In den besten dieser Gedichte lebt der Geist wahrhafter Lyrik. Das Unbewußte, mit halb bebender, halb sicherer Hand gefaßt. Noch ist ein kindliches Zurückzittern vor dem großen freien Gestalten in diesem Buch. Eine Kindeswehmut, die das reifende Weib vielleicht als sein Köstlichstes mit in das vor ihm liegende mit Schauern erfüllende Leben genommen hat. Das ist manchmal wie ein feiner Schmelz. Diese Gedichte sind in Wahrheit „Präludien": Vorspiele eines reicheren reiferen Lebens und Schaffens. Auch in diesem Buch liegt eine starke Verheißung.

* * *

Es ist ein stärker als bei anderen Nationen hervortretendes Charakteristikum unserer deutschen Lyrik, daß sie sich so gerne in anderen Zeiten gefällt. Bei Klopstock waren es die Barden und der tuiskonische Hain, bei Gleim und Hagedorn Anakreon und Horaz, bei Goethe die Antike und der Westöstliche Diwan, bei Platen sehen wir dieselben fremden Elemente wiederkehren, die mit seltsamem Glanze locken, und wir Modernen reiten als beliebtestes Steckenpferd die Renaissance, wobei wir auch gerne gelegentliche Orientreisen unternehmen. Gegen diese Aneignung fremder Werte ist an und für sich nichts zu sagen. Manche Blüte feinsten Dufts verdanken wir ihr. Aber wie hier auch früher schon Mode und Manier sich eingeschlichen haben, so auch jetzt. Auf diesem Boden erwächst allzuleicht ein kokettes Ästhetentum.

Richard Schaukals: Ausgewählte Gedichte* zeigen ihn als rassereinen Ästheten. Wohlgeordnet durch und durch. Äußerst fein zusammengestellt. Wer wollte es leugnen! Gestimmt, durchaus gestimmt! Nur keine vordrängende Note! Nichts Überquellendes! Alles „weise beherrschte Männlichkeit". Selbst wo einmal ein Schmerz sich regt, da hat man die Empfindung, als ob ein Arzt uns lächelnd mit einer Pinzette einen Nerv, nein, ein Nervchen zeigen würde. Das zuckt ein bißchen, dann ists aus... Richard Schaukal ist der Dichter der kleinen Werte. Das sind seine besten Gedichte: flotte, aufs sorgfältigste abwägende Miniatur-Porträts vergangener Kultur und ihrer Vertreter (Renaissance, Rokoko usw.). Er weiß und versteht es, wie wenig andere, den Körper eines Gedichts zu fassen. Nur, daß freilich zumeist das Körperchen so klein, so winzig klein ist. Von der Jetztwelt weiß er uns wenig zu sagen. Auch seine Naturschilderungen sind nur gelegentliche Tupfer. Er fühlt oder sucht, sich den großen Menschen, den Kraft- und Idealmenschen, verwandt zu fühlen:

Ich bin von perikleischem Geblüt.
Kein wüstenbleicher kranker Nazarener.

Aber man glaubt diesem perikleischen Kraft- und Schönheitsmenschen nicht so recht. Man vergißt nicht bei diesen glänzend gemachten Gedichten den Reserveleutnant und österreichischen Verwaltungsbeamten mit einem Stich ins Preußisch-Korrekte.

Hans W. Fischer: Buch des Widerspruchs** hat in dem scharfen Pointieren und Facettieren Verwandtschaft mit Schaukal. Aber mit wieviel stärkerer Faust greift er zu als dieser Ästhet! „Buch des Widerspruchs!" In Wirklichkeit strömt der einheitliche Geist einer sehr ausgesprochenen Persönlichkeit durch das Buch. Er strömt wie ein eigenwilliger Fluß mit wilden Strudeln durch den Flußlauf des Lebens. Er nimmt Unreines mit und stößt es aus. Er fließt eine Weile langsamer und lächelt. Er stürzt weiter, grollend, knirschend. Und er blitzt zuweilen von ironischen Lichtern. Ein volles Menschenleben wogt in ihm. Und ein volles sicheres Fühlen der Gegenwart. Diese Lyrik ist aus der Großstadt gewachsen. Aber sie hat nicht so manches Unangenehm-Typische solcher Lyrik. Sie faßt sich fest zusammen und flackert nicht hin und her. Der Dichter ringt mit dem Stoff und ringt ihn nieder. Und man freut sich dieses Ringens. Man hat das Empfinden der Kraft. Eine Fülle klar geschauter und bei aller Subtilität doch freier und starker Bilder steckt in diesen Gedichten. Zuweilen nur geht es in altbekannte Manier. Gewisse Wendungen erinnern an manierierte Techniken. Aber das Originelle ist weit im Überwiegen. Ein tief metaphysisches Empfinden wogt durch das Buch. So sind Dasein und Fernsein, Jetzt und Ewigkeit miteinander verknüpft. Albert Geiger.

* Insel-Verlag 1904.
** Fr. Rothbarth, Leipzig 1907.

Diesseits,

das neue Buch von Hermann Hesse,* enthält fünf Erzählungen, von denen die erste „Aus Kinderzeiten" und die letzte „Eine Fußreise im Herbst" zuerst in diesen Blättern gedruckt wurden, also unsern Lesern bekannt sind. Von den andern dreien ist die „Marmorsäge" das schönste und eigenste Stück, alle Vorzüge und die Begrenzung seiner Erzählung gleicherweise bezeugend. Seine Vorzüge liegen in einer unübertrefflichen Kunst, landschaftliche Schilderungen so zu geben, daß wir selber in die geschilderte Natur hineingeraten; sie nicht nur erleben in all ihrer rätselvollen Pracht, sondern ganz in sie versinken als ein Teil von ihr: Weil er nicht eigentlich schildert, sondern Erlebnisse seiner Seele in der Landschaft uns wahrhaft zu suggerieren vermag. So hat zu dem großen Erfolg seines Camenzind das wunderbar starke und tiefe Kapitel von den Bergen, den Wolken und dem Föhn das meiste beigetragen; und diese Marmorsäge beginnt mit dem Erlebnis eines heißen Sommers, das einem — trotzdem man es nur las — nicht wieder aus den Gliedern geht. Hier ist Hesse ein Künstler von der Reife unserer Großen, hierin darf man ihn getrost wohl neben Gottfried Keller, nicht unter ihm als seinen Schüler, nennen.

Dann freilich beginnt ein Unterschied der Naturen und auch der Begabung: die Landschaft ist ihm näher als irgend einem von uns, die Menschen aber sind ihm fremd, die dem Meister Gottfried so vertraut mit ihren Schrullen und Leiden waren. Wie wir von dem Krüppel Boppi im Camenzind gern mehr erführen, als uns Hesse gibt: so endigt auch in der Marmorsäge die wundervolle Sommerlandschaft kurzerhand in einem Menschenschicksal, das uns wenig nahegekommen ist. Hermann Hesse ist viel mehr selber der Peter Camenzind, als wir und vielleicht auch er es anfangs meinten: ein wandernder Sonderling des Lebens, einsiedlerisch vergrollt und in verstrolchten Nächten draußen dem Leben der Natur unheimlich nah; in den Wohnungen der Menschen immer nur für eine Nacht als Fremdling, der mit den Mädchen seltsame Volkslieder singt und andern Tags wieder in die Wälder, auf den See, über staubige Straßen oder in heiße Kornfelder verschwindet. Wie sein neues schönes Buch mit der wehmütigen „Fußreise im Herbst" und traurigen Versen der Einsamkeit endet:

Seltsam im Nebel zu wandern.
Einsam ist jeder Busch und Stein,
kein Baum sieht den andern,
jeder ist allein. W. Schäfer.

* S. Fischers Verlag.

Fritz Kochers Aufsätze

nennt sich ein kleines Buch, das von Robert Walser geschrieben und von seinem Bruder Karl Walser mit Federzeichnungen verziert ist. Man kennt den Maler, der sich mit seinen bizarren Phantasien wunderbar genug zwischen dem handfesten Impressionismus der Berliner Sezession ausnimmt. Der Bruder ist ganz von seiner Art, naiv und frühreif, prätentiös und bescheiden zugleich, voller Phantasie und drolliger Einfälle. Daß er allerlei Betrachtungen über Freundschaft, Musik, Vaterland, Höflichkeit und Beruf, über den Kommis, den Maler und den Wald in Form von Schulaufsätzen bringt, die ein altkluger und übereifer Junge geschrieben haben könnte: ist keine Laune, sondern ein Stück Wesensausdruck von einem Menschen, dessen Seele gleichsam zu schlank und rasch in die moderne Welt aufgeschossen trotz tiefer Einsichten noch im natürlichen Besitz ihrer Naivität ist, während sie sich dessen schon bewußt wird und damit ein kokettes Spiel beginnt. Weil hinter diesem Spiel aber der Ernst eines jungen Menschen steht, der sein Leben lächelnd mitverspielt: so ist man oft genug erschrocken vor einem anscheinend leichtsinnig hingeschriebenen und doch vieldeutigen Wort.

Das Kapitel über den Maler ist vielleicht nicht einmal das beste; es liegt uns in dieser Zeitschrift am nächsten; so werden einige Proben daraus mitgeteilt, die ganz überraschend sind und als tatsächliche Niederschriften eines eigenartigen Künstlers wirken. Man möchte meinen, daß hierin der Malerbruder auch ein wenig mitgewirkt hat. Ich hoffe wohl, es wird der eine oder andere so viel Sinn für eine ausgebildete Sprache haben, um nach dem ganzen Büchlein zu greifen. Es erschien im Inselverlag und kostet 3,50 Mark. S.

Emil Nolde.

In den Ausstellungen der letzten Jahre, zuletzt in der Schwarzweiß-Ausstellung des Künstlerbundes, ist dieser Künstler — wenn auch den meisten unliebsam — immerhin aufgefallen. Ein halber Däne von der Insel Alsen, der durch K. E. Osthaus in Soest angesiedelt wurde; ein einsamer, schwer mit seinen Ausdrucksmitteln ringender Künstler, der gleichzeitig als Stümper verhöhnt wie als originelle Begabung gepriesen wird; irgendwo las ich sogar, daß ein Kritiker das anständige Publikum gegen die Ausstellung derartiger Schmierereien zum Boykott aufrief: also es könnte was daran sein.

Ich kenne hauptsächlich nur den Menschen, einen stillen verträumten Mann, der seine Leidenschaft in einer zur Schau getragenen Schläfrigkeit verbirgt, ein klarer und scharfer Kopf, ein feines Gefühl und eine innige Seele: so möchte ich wohl meinen, es müßte etwas sein mit dem, was er uns vorlegt. Und wenn ich die lange Folge seiner Radierungen und Holzschnitte überlege: es ist gewiß zu viel Willkür und Zufälligkeit, manchmal fast krause Spielerei in seinen Phantasien; aber so ein Blatt wie die hier beigelegte Radierung, das Porträt seiner Frau, ist dann doch ein so feines Ding, daß man auch vor seinen andern Schöpfungen das erste Lächeln überwinden und abwarten sollte: ob der Künstler nicht ganz etwas anderes will, als es uns scheint. S.

Die geflickte Braut

von Goethe oder „Der Triumph der Empfindsamkeit", wer kennt diese tolle Dichtung genau, oder wer hätte geglaubt, daß sie ein modernes Publikum entzücken könnte? Nichts schien veralteter als dieses freche Scherzspiel Goethes gegen eine Empfindsamkeit, die wir modernen Menschen — hm, sagte Louise Dumont am Düsseldorfer Schauspielhaus, oder wars ihr Gatte Gustav Lindemann, oder wars wer sonst: Empfindsamkeit? Sollten wir das nicht sehr reichlich haben, z. B. Stefan George in seinem Kreis; nur ganz auf neue Weise? Und wäre es dann wohl ungoethisch, dies einmal ganz auf neue Weise mit dem alten Text und einigen Zusätzen zu karikieren? Das war sehr frech und scherzhaft und wurde mit einer Laune gemacht, daß man nur immer wünschte: der Papa Goethe säße dabei und sähe, wieviel von seinem Geist doch so allmählich in die Menschen gefahren ist, daß sie es wagen, seiner ausdrücklichen Vorschrift entsprechend, da allerhand hinzuzudichten.

Ich sah einen Philologen danach blaß — beinahe Gotteslästerung; und ein ganz ernsthafter Mann hat mir versichert, daß irgend jemand eine Verspottung der Düsseldorfer Akademie darin gesehen hätte. Das wäre wirklich saudumm und man könnte das Wort des Düsseldorfer Akademie-Direktors Peter von Cornelius: „Die Akademien sind die Hydra, so bekämpft werden muß, ehe ein Anfang, ein neues Fundament zu einer besseren Kunst gelegt werden kann," als ganz veraltet beiseite legen; denn gegen irgend etwas, hat irgendwer gesagt (ich will den Mann nicht denunzieren), kämpfen die Götter selbst vergebens.

Das Düsseldorfer Schauspielhaus aber hat gemeint, dennoch kämpfen zu müssen, und hat in seiner Theaterzeitung, den „Masken", eine Artikelserie über die Düsseldorfer kegelschiebenden Maler begonnen, was wiederum saudumm war; und außerdem keine besondere Kenntnis der Düsseldorfer Kunstverhältnisse verriet. Es wäre nun sehr schade, wenn durch eine so verdoppelte Dummheit die feine Wirkung Goethes nachträglich verstänkert würde. Nicht alle Maler in Düsseldorf sind so stark bei Muskel, daß sie Tag und Nacht, immerfort kegeln können, wie in den „Masken" zu lesen war, und nicht alle Philologen fühlen sich berufen, über die Ehre Goethes zu wachen: wenn mich nicht alles täuscht, ist die Anerkennung ihrer Musterbühne bei den Düsseldorfern im Wachsen. Helfen wir ihnen doch lieber, den tapferen Leutchen, wenn sie nervös geworden sind, anstatt es selber zu werden; und besinnen wir uns jeden Tag wenigstens drei oder vier Minuten, daß alles, was in einer Stadt Tüchtiges geschieht, auch zur Ehre der Stadt geschieht. Den Musterbühnenmann Nr. 1 in Düsseldorf Immermann hat man in Bronze vors Stadttheater gestellt, nachdem man ihn selber hatte verkrachen lassen. Machen wirs bei der Dumont umgekehrt. P.

Die Baukunst-Ausstellung

in Frankfurt a. M. brachte einen sonderbaren Zwiespalt an den Tag: daß die Stadt, die ziemlich charakterlos das schönste Steinmaterial verbaut hat, eine Reihe sehr tüchtiger Architekten besitzt, die in Entwürfen wie in einzelnen ausgeführten Bauten das Zeug zu haben scheinen, der Stadt im nächsten Jahrzehnt bessere Architekturen zu geben, als sie im vergangenen gewann. Aber das war gewiß der Zweck der Übung: nachdem durch die Berufung von Schaumann in die städtische Bauleitung ein frischer Zug gekommen war, haben die verstreuten Einzelexistenzen der Baukunst auch Mut bekommen: sich mit den Leuten vom Stadtbauamt auf dem Plan zu zeigen: Holla, ihr Frankfurter! An uns liegts nicht, wenns nun nicht besser wird! Wir haben das Unsrige gelernt, und es bewiesen, wir sind nun da und warten. Ein Stadtbauamt hat ja immer zu tun; aber auch wir andern möchten nicht nur Hinterhäuser und draußen Villen bauen. Laßt uns heran, und ihr sollt sehen: wir machen auch ein besseres Frankfurt als es jetzt aussieht, wenn man die Kaiserstraße herunter kommt.

Vorläufig haben die Rheinlande die Ohren aufgemacht, sie möchten in einer der nächsten Nummern allerhand zeigen, was los ist. S.

Unsere Musikbeilage.

Mozart verhält sich auch im Liede als Dramatiker mehr, denn als Lyriker. Dies will sagen: diese Gebilde sind nicht unmittelbare Äußerungen eines unwillkürlichen Gefühls des Komponisten, sondern dieser verkleidet sich in eine nur vorgestellte Person in erträumter Situation und redet sozusagen durch deren Maske. Die Sache geht nicht direkt, sondern durch objektive Phantasie hindurch vor sich. Der charakteristische Scherz, der unsere heutige Musikbeilage bildet, möchte dramatisch aufgeführt — natürlich nicht im Theater, sondern in lustiger Gesellschaft — am besten wirken. Die als „Alte" verkleidete junge Darstellerin darf ein wenig karikieren, wie Mozart durch die Vorschrift „Ein wenig durch die Nase" selbst andeutet, wird aber um so erheiternder wirken, je mehr sie selbst in Vortrag und Gebärden scheinbaren Ernst zur Schau trägt. Die Gesten ergeben sich leicht aus Wort und Ton. „Zu meiner Zeit" mit wehmütig resigniertem Kopfnicken. Bei „Doch alles mit Bescheidenheit" hebt sich warnend der Finger, beim Refrain „O gute (schlimme) Zeit" falten sich begeistert oder entsetzt die Hände vor dem Gesicht. Die Tonsprache, deren sich Mozart zur Charakteristik seiner Alten bedient, entlehnt gewisse Wendungen der älteren Schule, etwa Händels und dessen Zeitgenossen. Unwillkürlich fällt einem dabei die durch das selbe Kunstmittel herbeigeführte Wagnersche Charakteristik seiner ehrenfesten Meistersinger (Kothners Tabulaturvorlesung u. a.) ein. M.

Herausgeber W. Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H., Druck A. Bagel, Düsseldorf.

Monatliche Mitteilungen

des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein.

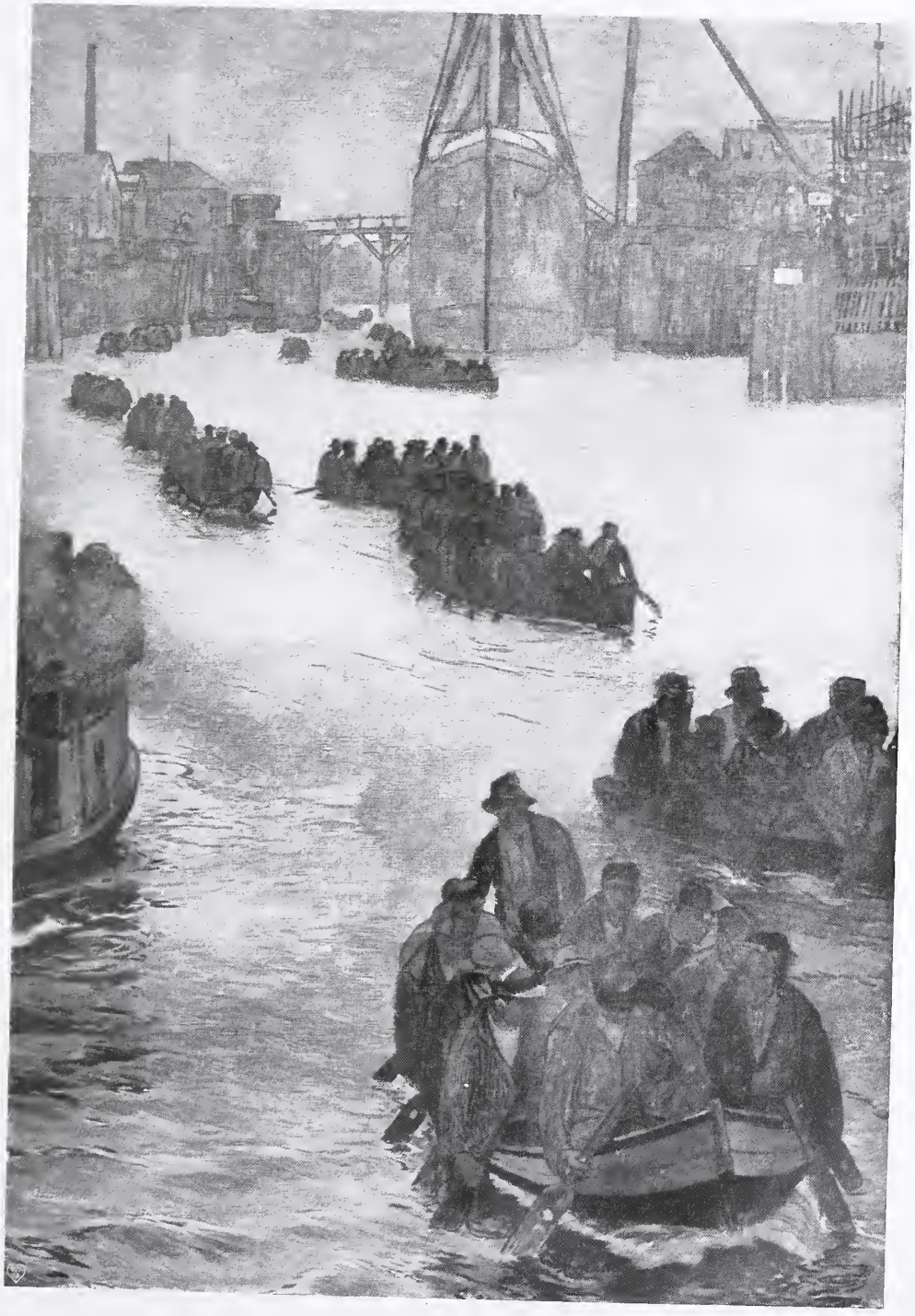
Juli 1907.

Da wir, wie bekannt gegeben wurde, im Spätherbst wieder mit Wanderausstellungen beginnen wollen, bitten wir unsere Mitglieder, ihnen bekannt gewordene lokale Wünsche um Überlassung unserer Wanderausstellungen möglichst bald an die Geschäftsstelle: Grafenberger Allee 98 in Düsseldorf gelangen zu lassen. Nur dadurch, daß von Anfang an damit gerechnet wird, kann eine Berücksichtigung möglich werden. Natürlich ist vor der Hand aber noch kein Zeitpunkt genau festzulegen; das müßten erst die Verhandlungen nach den Ferien ergeben, wenn Form und Inhalt sowie Umfang unserer Veranstaltungen feststehen.

* * *

Da die Reisezeit begonnen hat, läßt die Geschäftsstelle noch einmal darauf aufmerksam machen, daß Zeitschriften und Zeitungen nicht ohne weiteres wie Briefe und Drucksachen nachgesandt werden. Es bedarf einer besonderen Umschreibung beim Postzeitungsamt, wofür eine Gebühr von 50 Pfennig erhoben wird.

Der Schriftführer des Verbandes
W. Schäfer.



Carlos Grethe: Heimkehrende Werftarbeiter.
Öltempera (Größe 165 : 115 cm.)

Carlos Grethe: Tauwetter.
Ölbild (Größe 120 : 85 cm).

Carlos Grethe: Heimweh. Ölbild (Größe 135 : 77 cm).

Carlos Grethe.

„Sie waren ihrer fünf beisammen, mächtig gebaute Burschen, in einer Art von düsterem Gelaß, das nach Salzlake und Seewasser roch. Der Raum, zu niedrig für ihren Wuchs, verengerte sich am einen Ende; er schwankte ein wenig mit einem monotonen klagenden Geräusch, ganz langsam wie im Traum. Draußen, da mußte die See sein und die Nacht — — — die unermeßliche Öde der tiefen, schwarzen Gewässer."

Die schönen Sätze, mit denen Pierre Loti seinen Islandfischer beginnt, fielen mir unwillkürlich ein, als ich zum erstenmal das Bild sah, dessen Reproduktion über diesem kurzen Aufsatz steht. Es ist ein merkwürdiges Bild, in aller Einfachheit auffallend. Der Kopf des jungen Matrosen, der zu den Klängen seiner Ziehharmonika die einfachen Worte eines plattdeutschen Fischerliedes singt, ist ganz eingetaucht in ein glühendes Rot, das den groben Stoff hinter ihm färbt und sich auf seinen Wangen widerspiegelt, die von der Hängelampe hell beleuchtet sind. Und dieses Rot, welches das eine Antlitz des Musikanten umlodert, während seine Hörer im Schatten versinken, verleiht der Stimmung des Bildes etwas von der Glut verhaltener Leidenschaft. Das Bild ist mehr als etwas Gesehenes, es ist ein Erlebnis. — Wenn ich es mit den Worten eines Dichters verglich — obwohl heutzutage jegliche Berührung zwischen Malerei und Literatur streng verpönt ist — so geschah es, weil ich auf dem Grunde beider Kunstschöpfungen verwandte Stimmungen wahrzunehmen glaubte. Es wäre ja leicht möglich, daß ein und dasselbe Erlebnis den Dichter zu einem Roman und den Maler zu einem Bilde begeisterte — vorausgesetzt, daß beide Künstler sind. Nicht das Faktum ist wichtig, wenn von Kunst die Rede ist; es bleibt immer vieldeutig und an sich genommen überhaupt gleichgültig. Wichtig ist nur, wie es auf die Phantasie wirkt. „Gefühl ist alles" heißt es, wohlverstanden, auch in der Kunst. Loti und Grethe haben zum mindesten das gemeinsam, daß sie beide zu den besten Schilderern der See gehören.

Wenn einer, der die See nicht kennt, die Maler darum fragen wollte, wie sie aussähe, so müßte er schließlich vor lauter Widersprüchen Ohren und Augen verschließen. Der eine schildert sie ihm pathetisch als den Kampfplatz göttlicher Gewalten; dem andern scheint sie nicht mehr zu sein als eine solide Heringslieferantin; dieser malt sie als das geheimnisvolle unermeßliche Grenzgebiet der bewohnten Welt; jener porträtiert sie gelassen vom Promenadendeck eines Doppelschraubendampfers aus, wie der Tourist der eine Kodakaufnahme macht, ohne sich weiter etwas dabei zu denken. Nur das eine haben die allermeisten dieser Schilderer gemeinsam, daß sie die See aus irgend einer Ferne mit den Augen des Fremden betrachten. Der Vorzug der Minderheit, zu der unsere beiden Meister, der Dichter und der Künstler, zählen, beruht dagegen unter anderm auch darauf, daß sie die See mit den Augen des Seemanns anschauen, aus der Nähe, liebevoll, als ihr vertrautes Element.

Carlos Grethe steht fest auf dem schwanken Deck eines kleinen Fischerkutters. Er würde auch mit anfassen und ein Segel bedienen können, wenn einmal Not an den Mann käme. Er kennt und liebt die See in allen Wandlungen ihres launenhaften Antlitzes; er liebt und versteht auch alles, was zu ihr gehört, Menschen und Menschenwerk, die Fischer und Matrosen, die opulenten Ozeandampfer und die ärmlichen Küstensegler. Und wenn es ihm auf hoher See wohl ist, wo ihn die kühle Salzbrise umweht, so gefällt es ihm doch auch im Hafen mit seiner dunstigen, von Kohlenrauch und Schmieröldüften beladenen Atmosphäre. Seit lange schon gehört sein Herz der See, vielleicht schon seit den Kinderjahren, seitdem er als kleiner Knabe mit den Eltern die erste

Carlos Grethe: Aus dem Hamburger Hafen. Zeichnung (Größe 30 : 22 cm).

große Reise, von Montevideo nach Hamburg, machte. Aber jeder Mensch muß nun einmal um seine Liebe werben. So mußte denn auch unser Grethe sein Talent in manchem Schuljahr bilden, ehe er es in den Dienst seiner Lebensaufgabe, der Verherrlichung des Meeres, stellen durfte. Der Ratschluß seiner Familie schickte ihn auf die Kunstschule nach Karlsruhe. Warum, weiß ich nicht. Schließlich kann man auf jeder Akademie etwas lernen, auch in Berlin und unter jedem Professor, der sein Metier versteht. Grethe hat es bewiesen, der unter Meistern gearbeitet hat, mit denen er kaum etwas anderes gemein haben konnte, als daß sie eben auch Bilder malten. Es war zu Anfang der achtziger Jahre, und Freilicht hieß das Losungswort der jungen Malerei — nur noch nicht in Karlsruhe. Da indessen Grethe dem Zuge der Zeit gehorchte, so lag nichts näher, als daß er sich an die Quelle der modernen Bewegung nach Paris begab. Als das Resultat dieser Studienzeit steht noch heute in seinem Atelier eine große Leinwand von jener hellen, kühlen, ins Graue spielenden Farbengebung der damaligen orthodoxen Pleinairisten. Wenn ich nicht irre, so stellt sie einen einsamen, vor einem Lattenzaun stehenden Bauernjungen dar. Auf alle Fälle muß ich gestehen, keinen tiefen Eindruck von dem Werke empfangen zu haben. Das Bild könnte von irgend jemandem gemalt sein. Was Grethe in den nächsten Jahren, nach seiner Rückkehr von Paris, in Karlsruhe unter Ferdinand Kellers Leitung geschaffen haben mag, entzieht sich meiner Kenntnis. Dann aber durfte sich endlich seine Sehnsucht stillen. Er kehrte zum Meere zurück. Es war im Jahre 1888 — er zählte damals vierundzwanzig — als er eine große Studienreise nach Mexiko antrat, die ihn in die vertrauteste Berührung mit der See und dem Leben an Bord brachte. Eine Reihe von Aquarellen in seinen Studienmappen berichtet von manchen Erlebnissen und Beobachtungen dieses ergebnisreichen Jahres. Seitdem ist er immer wieder an die See zurückgekehrt. Wiederholt arbeitete er den Sommer über an der Unterelbe, dann in der Bretagne, an der Küste von Cornwall, und jetzt eben schickt er sich an, nach Belgien zu fahren. Monatelang lebt er dann, weltabgeschieden, das einfache Leben der Schiffer, bei denen er mit seiner liebenswürdigen Gattin Quartier nimmt, und die er auf ihren Fahrzeugen beim Fischfang begleitet. Er hat sich ein einfaches Gerät ersonnen, das Malkasten und Staffelei verbindend um den Hals gehängt wird, so daß er auch auf schwankendem Schiffe oder am feuchten Strande stehend seine Studien malen kann, in denen es oftmals gilt, die flüchtigste Bewegung des Wassers oder eines Fischers bei seiner Arbeit festzuhalten. Manchmal kommt er freilich nicht über die Farbenstimmung solch eines Eindrucks hinaus.

Die ersten Bilder, mit denen Grethe als gereifter Künstler vor der Öffentlichkeit erschien, erzählen uns allerlei. Zwar behandeln sie nicht gerade Novellen von der Art, wie man sie ein Menschenalter zuvor in Düsseldorf und München zu malen liebte, aber immerhin enthalten sie auch nicht jene einfachen Motive der gleichzeitigen französischen Kunst oder seiner eigenen späteren Bilder.

Carlos Grethe: Freiwache. Ölbild (Größe 135 : 85 cm).

Er schildert uns beispielsweise in dem Bilde von 1888 die kindlichen Vergnügungen der Matrosen an Bord, die unter den Klängen einer grotesken Musik ihre grotesken Tänze aufführen, und noch später, um die Mitte der neunziger Jahre, läßt er im südlich blauen Meer einen Tritonenjungen erscheinen, der einen fliegenden Fisch zu haschen sucht, oder er verkörpert die drohende Macht der andrängenden Sturzwellen in den Nereiden, die sich auf das Rettungsboot werfen. Seitdem er sich indessen ganz gefunden hat und mit der Sicherheit des Vollendeten den eigenen Weg geht, ist es ihm klar geworden, daß anekdotische Zutaten, die wir anderen, den Erzählertalenten, nicht verargen wollen, für ihn ein entbehrliches ja störendes Element bedeuten. Was er an Heiterem, Ernstem und Großem zu sagen hat, das kann er aus dem reinen Eindruck der Natur schöpfen. Es ist ja die schönste Mission der sogenannten Naturalisten, daß sie Dinge zum Reden erwecken, die der blöden Masse stumm bleiben.

Am reinsten spricht zu uns aus Grethes Bildern immer das Meer. Er weiß einen wundervollen Ausdruck für den Charakter des Weichen, Fließenden in der nimmermüden Wasserfläche zu finden, die sich mit den allerfeinsten Schleiern feuchten Dunstes der Atmosphäre verbindet. Wie hart, beinahe hölzern erscheinen dem Auge, das sich von seinen Bildern abwendet, die pathetischen Wogen der landläufigen Marinemaler! Man verfolge nur einmal auf seiner „Einfahrt" die Bewegung der langen glatten Welle, durch die der Fischkutter am Molenkopf vorbei in den Hafen gleitet. Das ist nicht nur gesehen, das ist erlebt, gefühlt von einem, der mit der Welle dahinglitt, viele tausend Male, bis er ihren Rhythmus verstand, als ob er sein eigener Pulsschlag wäre. Oder man sehe das Meer zu anderer Stunde, beruhigt, kaum bewegt durch träge schwache Wellen in rosiger Abenddämmerung. Am Horizonte verschwimmen Wolken und Wasser in eins. Vielleicht hat es tagsüber geregnet; denn langsam verziehen sich die hochgetürmten Wolkenmassen, die an ihrem Saume, vor dem grünlichblauen Himmel, rosig erglühen. Dies Wolkengebirge ist der deutlichste Umriß in dem Bilde,

Carlos Grethe: Lustige Seeleute auf einem Walfischfänger. Ölbild (Größe 300 : 200 cm).

Carlos Grethe: Elbe bei Hamburg. Gouache (Größe 60 : 80 cm).

denn der große, weiße Dreimaster mit dem grünen Licht am Steuerbord kommt schattenhaft wie ein Phantom herangesegelt.

Oder man sehe die sturmgepeitschten mächtigen Hochseewellen in dem Bild „Auf hoher See". Wir fühlen den weißen Gischt in einer riesigen Kurve vorübersausen wie Wolkenfetzen an einem Alpenhange. Und wieder sehen wir das Wasser zu einem andern Element verwandelt in den wundervollen Hafenbildern Grethes, die vielleicht den Höhepunkt in seiner bisherigen Lebensarbeit bedeuten. Hier ist es im Dienste der Menschen eingedämmt, getrübt, vergiftet mit allem Stank und Unrat der Schiffe, der Maschinen und der Arbeit. Aber in diesem Gewimmel von Fahrzeugen und Menschen gewinnt das Wasser eine neue Schönheit, die Schönheit der massenhaften riesigen Arbeit, ähnlich der Schönheit der Bahnhöfe und Fabriken, die so lange geleugnet wurde, bis die Maler sie entdeckten. Und auch hier breitet das feuchte Medium der Atmosphäre versöhnende, rosige und goldige Schleier über die verwirrende Fülle der Erscheinung aus

Carlos Grethe: Abend. Ölbild (Größe 120 : 90 cm).

Grethe zeigt sich dabei von einer neuen Seite — zunächst als ein Maler der bewegten Massen, die er meisterlich darzustellen weiß, und dann als ein Meister des groß gefühlten Umrisses — namentlich in dem Hauptbilde „Vor der Arbeit", das vor wenigen Jahren in Hamburg entstanden ist. Die Art, wie hier zwischen den mächtigen Schattenmassen des Vordergrundes, der Schiffswand und der Boote, hinten im rötlichen Dunst die Riesendampfer erscheinen, hat sogar etwas Phantastisches. Noch niemals ist die beunruhigende, beinahe grauenhafte Schönheit des Hamburger Hafens so erfaßt worden. Man denkt an Turner. Wahrscheinlich hat Grethe selber gar nicht an ihn gedacht, er dachte überhaupt an keine fremden Meister, sondern nur an das Wasser und die Schiffe und an seine Arbeit, als er malte. Das hindert indessen nicht, daß stammverwandtes Geblüt und Empfinden ihn einer gewissen Seite der englischen Malerei annähern. Seine Vorliebe für ein gedämpftes Licht, seine Abneigung gegen alle scharfen Kontraste, seine Art, die Umrisse in dem weichen Medium dunstiger Luft

Carlos Grethe: Feierabend. Kohlezeichnung (Größe 120 : 80 cm).

aufzulösen, schließlich der Wohlklang seiner gedämpften Farben — das alles sind Dinge, die in der deutschen Malerei selten, in der englischen, namentlich im Kreise Whistlers, um so häufiger anzutreffen sind. Bei den letzten Bildern Grethes, den reitenden Crevettenfischern, die er an der nordfranzösischen Küste gemalt hat, wurde ich sogar ein wenig an Brangwyn erinnert.

Und dieses bringt mich auf eine andere Frage: Sind Grethes Gemälde dekorativ, im Sinne des Wertes raumschmückender Malerei? — Er selbst würde die Frage vielleicht verneinen, denn er denkt, wie er mir selber einmal sagte, nicht an eine dekorative Anordnung seiner Kompositionen. Er denkt, wie gesagt, nur an sein Motiv und an seine Arbeit. Aber schließlich kommt es ja überall mehr auf die Leistung als auf die Absicht an. Und da will es mir scheinen, als ob das Werk dem Worte seines Schöpfers widerspräche. Es gibt kein gutes Gemälde ohne dekorative Qualität, d. h. ohne die Eigenschaft, seine

Carlos Grethe: St. Pauli Fischmarktbrücke. Ölbild (Größe 120 : 90 cm).

Carlos Grethe: Eis im Hafen. Ölbild (Größe 120:85 cm).

Umgebung und zunächst die Wand, auf der es hängt, wirksam zu schmücken. Von einem architektonischen Aufbau ist zwar bei Grethe nicht viel zu spüren, und nur bei einem Teile seiner Bilder ist der Umriß von bedeutsamer Qualität, darum bleibt aber immer noch die Farbe. Und innerhalb ihrer Grenzen, die durch die besondere weiche Koloristik Grethes gegeben sind, ist die dekorative Qualität Gretheſcher Bilder eine wahrlich nicht geringe. Um zur vollen Geltung zu kommen, braucht sie nur eine sympathische Umgebung, aus der die lebhaften Farbtöne verbannt sind, also eine Umgebung, wie sie die neueste Stilwandlung unserer Innendekoration bevorzugt.

Merkwürdig, daß trotz so vieler und so offenbarer Vorzüge unser Publikum nicht leicht den Weg zu Grethes Kunst zu finden scheint. Wir denken dabei natürlich nicht an die große Masse, die überhaupt nichts findet und welche die Kränze ihrer Popularität immer nur aus Versehen an Lebende verschenkt. Wir denken auch nicht an die offiziellen Kunstpflegestätten, die mit Vorliebe die korrekte Banalität belohnen, sondern an die kleinere Gemeinde der verständigen Kunstfreunde, bei denen sich die öffentliche Meinung der nächsten Generation vorbereitet. Ist ihnen Grethe etwa zu einfach, zu sachlich? — Das wären Qualitäten, die sich schwerlich übertreiben ließen, immer vorausgesetzt, daß ein K ü n s t l e r sie besitzt. Oder bringt er ihnen nicht genug Neues? — Das wäre nicht vonnöten, denn von der bildenden Kunst gilt nicht minder, was Goethe von der redenden sagt: „Alles Gescheite ist schon gedacht worden, man muß nur versuchen, es noch einmal zu denken.“ Alles Vortreffliche ist schon gemalt worden, aber wenn ein neuer Künstler aufsteht, um es noch einmal zu malen, so ist es eben wieder neu, so neu wie der Mensch, der es schuf.

Wir sagen nicht zu viel, wenn wir es aussprechen, daß Carlos Grethe der erste Darsteller des Meeres unter unseren deutschen Zeitgenossen sei — aber bei weitem der erste. Wir würden ihn schlechtweg nach altem Brauche unsern größten Marinemaler nennen, wenn sich nicht unsere Feder gegen das allzu Fachmäßige des Wortes sträubte. Marinemaler sind Herren eines geringeren Ranges, die Maler eines Bildes, ihres Bildes. Sie aufzuzählen ist nicht nötig. Wir wollen sie nicht kränken, so wenig wie wir sie ehren. — Aber Carlos Grethe ist der Maler vieler Bilder, die nur den Hintergrund gemeinsam haben — das Meer mit der unendlichen Mannigfaltigkeit seiner Gesichte. Und das ist keine Armut.

Gustav Pauli.

Carlos Grethe: Crevettenfiſcher. Ölbild (Größe 170 : 135 cm).

Carlos Grethe: Einfahrt. Ölbild (Größe 170 : 125 cm).

Max Läuger: Gartenhaus.

Max Läuger und seine Bauten in Mannheim.

Es wurde schon gesagt an dieser Stelle, daß Max Läuger, der Keramiker, sich mit seinen Bauten zur Mannheimer Ausstellung in die kleine Reihe der deutschen Baumeister gestellt habe, auf denen unsere Hoffnung ruht; die Hoffnung nämlich, aus der absterbenden Stilarchitektur nun zur Baukunst zu kommen. In gewissem Sinn könnte er sogar unsere stärkste Hoffnung sein, indem er am sachlichsten scheint. Soviel Ausstellungsbauten wir schon sahen: immer blieb etwas von Imitation an ihnen haften, während die Läugersche Anlage kaum weniger selbstverständlich wirkt als eine gute Eisenbrücke. Auf jegliche Schmuckwirkung (in der Farbe wie im Ornament) verzichtend, wirkt sie allein durch ihre wohlerwogene Abmessung und Gruppierung. Ihr vor allem können die Mannheimer es danken, so wenig sie selber auch in Augenschein fällt, daß der Friedrichsplatz auf die fremden Besucher einen so überwältigenden Eindruck macht; sie gibt den Rahmen, mehr als das: sie schafft die Harmonie, in der das Durcheinander sich auflöst. Anderseits aber ist es auch wiederum Läuger, dessen Anlagen der eigentlichen Gartenbau-Ausstellung ihren überaus gemessenen Eindruck geben, und hiervon soll im Nachstehenden besonders die Rede sein.

Wenn man über eine der breiten Treppen in den stillen Plan der Gärten hinunterschreitet, findet man sich bald in rechtwinklig abgegliederten Gras- und Blumenbeeten, durch leichtes Mauer- und Staketenwerk, durch Statuen, Bänke und Lauben aufs anmutigste belebt. Unter natürlichen Baumgruppen die wohlerwogene Symmetrie von breit und gerade geführten Wegen, manchmal aber auch, wie in dem Birkenhain mit der Marmorstatue inmitten weißer Blüten, eine junge Anlage von strenger Vollendung. Überall aber statt der — ach, so langweiligen — landschaftsgärtnerischen Parkgruppen Bilder von malerischem Reiz. Nirgendwo ein Übermaß der aufgewandten Mittel, alles schlicht und selbstverständlich, selbst die Statuen, obwohl das Material schon ihren Wert nicht verleugnet. Alles Mauerwerk in grauem Rauhputz, und das Holzwerk schlicht braun gebeizt oder weiß gestrichen. Ein paarmal allerdings Lauben, Gartenhäuser und Brunnen, auch Wasserbecken in raffinierter Ausbildung und mitten drin ein köstliches Badhaus.

Da muß nun etwas Grundsätzliches gesagt werden: man hat mit einigem Behagen festgestellt, daß dieses Badhaus durch das von Pigage im Schwetzinger Park angeregt worden sei. Es mag ja sein, daß die Idee, sich irgendwo in Garteneinsamkeit einen solchen Zufluchtsort für ruhige Stunden anzulegen, in den Zeiten Karl Theodors häufiger war als bei uns, wo in einer überrasch reich gewordenen Zeit alles nach äußerer Entfaltung drängt; aber es wäre doch wohl nicht weitgesehen, wenn man dergleichen, bei uns trotzdem gemacht, als eine Nachahmung vergangener Gewohnheiten ansehen

Max Läuger: Birkengarten.

wollte. Vielleicht mächtiger noch als damals, jedenfalls grundsätzlicher und weniger spielerisch, setzt bei uns eine Rückkehr zur Natur ein, und zwar nicht zur Naturschwärmerei, sondern zur natürlichen Lebensweise. Licht-, Luft- und Sonnenbäder sind neue Entdeckungen unserer Zeit, und wer dieses Innen- und Außenbad, diese vor jedem neugierigen Blick geschützten Wandelgänge bei Läuger mit der kümmerlichen Badeschachtel in Schwetzingen vergleicht, der wird bald merken, daß es sich bei Läuger um ein verjüngtes Lebensgefühl, um neue Lebensgewohnheiten handelt, und daß also schon in seinem Zweck dieses Badhaus etwas Unvergleichliches zu dem in Schwetzingen ist.

Und mehr noch in der Kunst. Ganz abgesehen davon, daß wir in Schwetzingen heute nur noch einen barbarisch verkleisterten Rest der ehemaligen Anlage sehen, in der die chinesischen Schrullen der damaligen Zeit besonders ärmlich und albern wirken: auch den Bau von Pigage unverstümmelt gedacht, es scheint wohl, der Läugersche in seiner weiten und freien Öffnung zum Garten könne sich daneben sehen lassen. Wir haben so leicht einen Heidenrespekt vor historischen Dingen, und der vergangene Jugendstil hat uns viel dreisten Übermut genommen; aber es mehren sich die Zeichen, die unser rechtschaffenes Vertrauen nicht enttäuschen. Man gebe Läuger einen Karl Theodor, und er wird uns einen Bau derart dahinstellen, daß wir vor der Nachwelt damit bestehen könnten. Zumal Läuger, bevor er anfing zu bauen, als dekorativer Künstler von großen Gaben sich bewährt hat. Seine Innenräume, ganz auf schlichte Wohnlichkeit gemacht, zumeist mit braunem Holz und Kacheln, sind bekannt; mehr noch seine Töpfereien; weniger aber seine Wandbrunnen und Oefen, in denen wir Deutsche wirklich so etwas wie einen verborgenen Schatz besitzen:

Dinge von schlichter Form, zumeist in einfarbigen Kacheln aufgebaut, denen dann irgendwie als Band ein farbiges Flechtwerk von ornamentalem Blattwerk entspringt: schmale und breitgebaute Kachelöfen nach schöner deutscher Art, Brunnensäulen mit keramischen Intarsien und farbige Wandplatten, ein Becken und einen Ausfluß umrahmend: vom einfachsten bis zum schmuckvollsten Gegenstand hatte Läuger eine schier unübersehbare Reihe geschaffen, ehe er zu bauen begann; auch hatte er mit seinen in Säulen oder Wände eingelegten farbigen Platten ein unzerstörbares Wirkungsmittel der Baukunst gegeben: Man möchte fast meinen, er habe dies alles im Dienst einer neuen Bauweise geschaffen, aber es hätten die Baumeister gefehlt, dergleichen Sachen zu verwenden. Und so sei dem Keramiker zuliebe eines Tages der Baumeister Läuger entstanden, aus wahrhaftiger Notdurft. Es ist hier eine Brunnensäule mit einer Kugel abgebildet, auch lassen die übrigen Photographien die artige Verwendung seiner Glasuren wohl erkennen; durchaus nicht jene berüchtigte Verwendung eines selbsterfundenen Schmuckmotivs oder einer Material-Erfindung, darin gerade Architekten so fürchterlich sein können. Überall ein sparsam wägender Künstler, wie wenn er sagen wollte: seht ihr, mit so bescheidener Anwendung meiner Mittel wäre ich zufrieden gewesen, wenn ihr mich gewollt hättet! Jetzt baue ich eben selber.

Und er baut wahrhaftig: Bei Freiburg eine ganze Gartenstadt in einem Wiesenwaldtal anmutig gelegen. Da wird man sehen können, ob er in dieser Ausstellung zu viel versprochen hat. Denn daß er das Zeug zu einem wahrhaften Stadtbaumeister hat — im Sinn des Wortes nicht als modernes Amt gemeint — das hat er in Mannheim außer in den Bauten und Gärten auch durch die ausgezeichnete Platzanlage bewiesen. Nur wenige Besucher werden, abgesehen von der räumlich zu abgelegenen Kunsthalle, bemerken, wie ungünstig die gegebenen Verhältnisse waren: vorn an der Straße der breitgezogene Streifen vor dem Wasserturm, dahinter der runde Platz, dann hinter dem Durchgang in der Achse sich verschiebend die langgestreckte Fläche der eigent-

lichen Gartenbau-Ausstellung, zuletzt das unbegrenzte Terrain des Vergnügungsparkes: das Ganze noch dazu durchschnitten von öffentlichen Straßen, die nicht abgesperrt werden durften, wo es also galt, die Straße abgegrenzt durchzuführen und dennoch die Verbindung in der Ausstellung nicht zu verlieren. (Dies Problem hatte seine verzwickteste Stelle in dem Durchgang zur Gartenbau-Ausstellung, wo in dem Verbindungsbau auf erstaunliche Weise eine öffentliche Straße und der wichtigste Ausstellungsdurchgang sich kreuzen.) Aus dieser Schwierigkeit, nicht aus irgend einer künstlerischen Laune, müssen die hochgeführten und lang hingezogenen Übergänge angesehen werden, die den Eindruck der Ausstellung am meisten bestimmen. Wer Sinn für den Rhythmus der Flächen hat, muß hierin sowie in der geschickten Einfügung der riesigen Ausstellungshallen — gegen die Rückseiten einiger Häuserreihen im Winkel als Umwehrung der Gartenbau-Ausstellung gestellt — vor allem aber in der überaus beherrschten Steigerung der Dachlinie dieser Bauten zum Palmenhaus den Städtebauer erkennen, dem man getrost eine Anlage wie die bei Freiburg anvertrauen kann.

Auch in dem Sinn, daß er es anscheinend ausnehmend verstanden hat, trotz aller Bockbeinigkeiten die Anlieger in seinen Kreis zu zwingen. Daß er dem „Zillertal" das geplante hohe Dach geschickt verkleidete, ist gewiß nur ein Kompromiß: aber ohne ihn wäre der hintere Abschluß seiner Gärten — durch die Spielerei eines japanischen Gartens schon recht gefährdet — verloren gewesen. Dann ist dahinten noch ein Café zur linken Hand vom Zillertal gelegen, schon fast Vergnügungspark, wo zwei überdeckte Hallen durch einen Verbindungsraum mit dem Büfett einen Durchblick feinster Art erlauben, wo wirklich jede Säule und jede Wand auf das Mindestmaß an Schmuckaufwand reduziert sind, und wo man sich trotzdem kostbarer und edler eingehäust vorkommt, als in all den marmornen Prachteafés unserer Großstädte. Und da bin ich nicht einmal berichtet, ob auch hier Läuger der Baumeister oder nur der weitgehende Berater gewesen ist. Fast möchte man dies glauben, um ganz den Eindruck einer künstlerischen Kraft zu haben, der das Persönliche nichts gilt, die alles eigene an die Sache verliert — auch wenn sie nur als „Baracke oder Viehstallung" bewertet wird, wie es zu Mannheim in der Tat geschah.

Und liebgewinnen muß man seine Bänke: meist aus lackiertem Holzwerk, weiß und glatt verstäbt, ganz einfache und wunderschöne Dinge, daran nichts altertümelnd und noch weniger modern um jeden Preis, nur alles sachlich ist. Wie überhaupt, um wieder zum Ausgangspunkt dieser kurzen Betrachtung zurückzukehren, die Sachlichkeit die ausgesprochene Begabung und Neigung dieses Künstlers ist. Man hat den Preis darin bislang gern Riemerschmid zuerkannt; gegen Läuger gehalten

Max Läuger: Keramische Brunnensäule.

wirkt er mehr durch seine zur Schau getragene Konstruktion. Auch jegliches Prahlen hiermit unterbleibt bei Läuger, dessen Art die Betonung der eigenen und lieben Persönlichkeit scheu vermeidet.

Nehmen wir somit Besitz von einem Künstler, den wir bislang fast nur als Töpfer kannten, und suchen wir von ihm den Weg zurück zu dem, was sonst in Deutschland geschaffen wird, so sehen wir mit Freude: seine Note ist gar nicht so fremd und neu. Die Ruhe ist auch bei anderen eingekehrt, die ehemals mit jedem neuen Stück verblüfften; der Geist der Sachlichkeit, das war des Pudels Kern; nicht der, der biedermeierisch verbrämt der historischen Neigung das letzte Opfer bringt — wie wir alle so innig hoffen — sondern der es in den Knochen hat, daß wir eine bürgerliche Welt geworden sind, der keinerlei Allüren mehr zu Gesichte stehen. In dieser Musterung steht nun Max Läuger bescheiden mit in der ersten Reihe; es wird der deutschen Kunst nichts schaden, es wird vielmehr ein Zeichen ihrer endlich gewonnenen Stetigkeit sein, wenn wir recht lange ein liebes feines Gesicht da sehen. S.

Max Läuger: Blick in die Gärten auf der Mannheimer Ausstellung.

Max Läuger: Gartenhaus.

Max Läuger: Rückseite des Badhauses.

Max Läuger: Vorderansicht des Badhauses.

Max Läuger: Gartenbänke in der Mannheimer Gartenbau-Ausstellung
(Hergestellt durch Beißbart & Hoffmann, A.-G., Mannheim-Rheinau.)

Sechs Gutachten über eine prinzipielle Frage der Denkmalpflege,

ausgehend von dem Plane eines Anbaues an den Dom zu Worms.

Obwohl die Zeiten vorüber sind, daß eifrige Restauratoren alte Portale aus Gründen der Stileinheit beseitigen, oder daß sie Kirchenschiffe von angeblich nicht heineinpassenden Grabdenkmälern reinigen dürfen: so sind doch die Ansichten unserer führenden Fachleute über die Aufgaben und das Wesen der Denkmalpflege noch immer nicht genügend durchgedrungen, um mit der Festigkeit eines Gesetzes unsere alten Bauwerke, soweit sie eine künstlerische oder historische Bedeutung haben, als unantastbare nationale Güter (gleich den Großwerken der andern Künste, Musik und Dichtung) vor modernen Eingriffen und Verschönerungsversuchen zu schützen. In Worms wird augenblicklich das Projekt lebhaft erörtert, im unmittelbaren Anschluß an den ehrwürdigen Dom Anbauten aufzuführen, und zwar ein Pfarrhaus mit verschiedenen Nebenanlagen. Es soll hier an der Südseite ein neues Gebäude vorgeschoben werden, und zwar „im Sinne einer Rekonstruktion des ehemaligen Zustandes".

Ausgearbeitete Projekte liegen hierfür noch nicht vor — und nur angesichts solcher und auf Grund der eingehendsten Kenntnis der Situation ließen sich sachliche Gutachten erbitten und fällen. Die Restauration des Wormser Domes selbst hat durch die unter den schwierigsten Verhältnissen durchgeführte Sicherung des Bauwerkes, das für den Westchor eine förmliche Rettung bedeutete, in den Kreisen der Sachverständigen wie der Laien uneingeschränkte und gerechte Bewunderung gefunden. Aber hier handelt es sich nicht mehr um eine Restauration, sondern um eine völlige Neuschöpfung. Man darf wohl annehmen, daß der Kunstrat, der ja aus einer Reihe älterer hochangesehener Architekten zusammengesetzt ist, der die den Wormser Dom betreffenden Fragen von jeher mit der liebevollsten Sorge und der größten Aufmerksamkeit behandelt hat, sowie die Großherzoglich Hessische Regierung, die jetzt brennende Frage nur nach Anhörung aller Meinungen und nach gewissenhafter Prüfung aller Einwände erörtern werden.

Zur Klärung dieser Frage erschien es mir wichtig und nötig (statt einer von mir erwarteten Äußerung zu dem Einzelfall, dessen Bedeutung ich gewiß nicht unterschätze), Gutachten von hervorragenden Autoritäten herbeizubringen zur grundsätzlichen Beantwortung dieser vorliegenden Streitfragen, wobei von diesem Wormser Spezialfall ja auch abgesehen werden konnte. Die Fragen, die zu beantworten waren, sind die folgenden:

1. Darf überhaupt an ein Baudenkmal von der Bedeutung des Wormser Domes angebaut werden, wenn eine Notwendigkeit nicht vorliegt?
2. Wenn die Notwendigkeit eines solchen Anbaues vorliegt: darf dieser als Rekonstruktion eines verschwundenen Baues und dann in historischen Stilformen gehalten werden — oder hat er neuzeitliche Stilformen anzunehmen?

Daß zu dem Gutachten der Fachleute Paul Clemen (Bonn), Georg Dehio (Straßburg), Cornelius Gurlitt (Dresden), Adolf von Oechelhaeuser (Karlsruhe), die bei allgemeinen Fragen der Denkmalpflege in erster Linie gehört zu werden das Recht haben, auch Adolf Hildebrand und Henry Thode um eine Äußerung gebeten wurden, bedarf keiner besonderen Begründung.

Die Wichtigkeit der Fragen haben alle Angegangenen durch ihre Antwort anerkannt, so daß die nachstehenden Gutachten als ein Vademekum für alle Fälle ausgegeben werden können, in denen der Anbau an ein altes Bauwerk von Bedeutung in Frage steht.

Der Herausgeber.

* * *

Dr. Clemen, ord. Professor der Kunstgeschichte in Bonn, Provinzial-Konservator der Rheinprovinz, schreibt:

Die beiden an die Spitze gestellten Fragen haben eine ganz allgemeine Fassung erhalten — sie haben Anspruch auf grundsätzliche Bedeutung, und in die Erörterung dieser Grundsätze glaube ich wohl eintreten zu dürfen.

1. „Darf überhaupt an ein Baudenkmal von der Bedeutung des Wormser Domes angebaut werden, wenn eine Notwendigkeit nicht vorliegt?"

Ich antworte: Lieber nicht. Quieta non movere. Wozu auch, „wenn eine Notwendigkeit nicht vorliegt"? Will ein moderner Architekt etwa nur seine Kunst zeigen, so findet er wohl besser einen anderen Tummelplatz, wo er sich zudem freier bewegen kann, ohne die fortgesetzte Rücksicht auf einen so gefährlichen Nachbar. Die Notwendigkeit, aus der ein Anbau erwünscht erscheinen kann, kann aber eine doppelte sein. Einmal aus dem praktischen Bedürfnis heraus: weil Räume in unmittelbarer Verbindung mit dem alten Bauwerk erwünscht sind und weil für sie kein anderer Platz zur Verfügung steht. Sodann aber aus ästhetischen Erwägungen: es könnte sein, daß das alte Monument nie bestimmt war, frei zu liegen, daß sein Unterbau in seiner Detailierung gar nicht darauf berechnet war, frei dazustehen, daß das ganze Bauwerk durch die Freilegung, durch den dadurch geschaffenen Mangel an Maßstab selbst an Maßstab und Größe verliert. Bei dem Mainzer Dom hat man mit vollem Recht die enge Umgebung festgehalten und wo sie beseitigt war, wieder geschaffen. Beim Kölner Dom wären wir glücklich, wenn wir das in etwa könnten. Beide Gesichtspunkte sind bei einem jeden Anbauprojekt zu erörtern, beide Fragen zu stellen und zu beantworten.

2. „Wenn die Notwendigkeit eines solchen Anbaues vorliegt, darf dieser als Rekonstruktion eines verschwundenen Baues und dann in historischen Stilformen gehalten werden — oder hat er neuzeitliche Stilformen anzunehmen?"

Ich möchte hier strenger scheiden zwischen dem Baugedanken selbst wie der Stilform — sie verhalten sich zu einander wie Melodie und Tonart; in dem ersten liegt die künstlerische Erfindung, das zweite ist eigentlich etwas Akzessorisches, nicht Nebensächliches, aber etwas, das sicher in zweiter Reihe kommt. Das weitaus wichtigste für einen modernen, an ein altes Baudenkmal anzufügenden Anbau, der doch zunächst nicht als Einzelkunstwerk, sondern als Glied eines größeren Architekturbildes, als Vorbereitung, als Auftakt, als Maßstab für

das überragende ältere Monument angesehen werden soll, ist die Verteilung und Gliederung der Massen, die Führung der Silhouette — erst dann kommt die Frage: in welcher Stilfassung ist eine solche Masse zu halten? Die erste und vornehmste Tugend für einen solchen Anbau muß sein, daß er sich dem Architekturbild einordnet, sich dem wichtigeren älteren Denkmal unterordnet. In der Eingliederung, dem Einfügen, dem Anschmiegen liegen auch die größten künstlerischen Schwierigkeiten. War diese Frage bei einem älteren verschwundenen Bau in vorbildlicher Weise beruhigend gelöst, so sehe ich nicht ein, warum man die Umrißlinie und die Massenverteilung dieses älteren Baues nicht ebensogut zu Richtlinien und zum Ausgangspunkt für die heute notwendige Neuschöpfung machen soll — ebensogut wie die eines neueren Baues. Wohlgemerkt: als Ausgangspunkt.

Etwas ganz Anderes ist es mit der Stilform. Jede Zeit hat die gleiche künstlerische Berechtigung — warum die unsere weniger als eine vergangene? Jede Zeit hat in ihrer Sprache gebaut — einen selbständigen Anbau an ein anderes älteres Bauwerk, etwa an einen romanischen Dom hat eben das 15. Jahrhundert Spätgotisch, das 16. in Renaissanceformen, das 17. Barock-, das 18. in Rokokoformen angefügt. Jene Künstler waren eben nicht polyglott, wie wir es sind, modernen Weltkindern gleichend, die in einer internationalen Gesellschaft aufwachsen, ein halbes Dutzend von Sprachen radebrechend und wie die eigene mit selbstverständlicher Sicherheit meisternd. Wenn jede Zeit in ihrer Sprache sich geäußert hat, ganz naiv, warum dann wir nicht?

Das sind heute Binsenwahrheiten, aber mit solchen Leitsätzen ist noch wenig getan. Erstlich: wir sind eben nicht naiv — und zweitens: wo und was ist denn unsere architektonische Sprache?

Das Suchen nach der einheitlichen neuzeitlichen Sprache fängt gleich wieder mit einer babylonischen Sprachverwirrung an. Wir kommen aus einem historischen Jahrhundert: die echten Sprachen der letzten fünf Jahrzehnte — Sprachen, nicht Sprache — waren darum auch historische. Aber diese Herrschaft über die vergangenen architektonischen Ausdrucksformen ist etwas, auf der wir aufbauen wollen, von der wir weiterschreiten wollen — müssen. In bloßer eklektischer und willkürlicher Verwendung und Verkuppelung von Reminiszenzen und Rudimenten von einem halben Dutzend von Stilarten, bei der man dem Schöpfer anmerkt, wie er von Zeit zu Zeit sich besorgt frägt: Um Gottes willen, ich werde doch nicht in die historische Erbsünde verfallen! — Darin liegt wahrlich nicht das Heil. Aber mit dem Verzagtsein kommen wir nicht weiter, also gilt es etwas zu wagen. Wenn auch ein altes Denkmal wie etwa ein romanischer Dom nicht als ein Versuchskaninchen anzusehen ist.

Auf keinen Fall aber möchte ich empfehlen, einen Anbau, der einem modernen nicht abzuweisenden praktischen Bedürfnis dient, äußerlich in streng historische Formen einzukleiden und den Stolz darein zu setzen, daß die Mitwelt ihn etwa für eine mittelalterliche Anlage ansieht. Das scheint mir der springende Punkt bei dieser ganzen Fragestellung zu sein. Etwas anderes ist es, wenn es sich um Ergänzung eines fehlenden Einzelgliedes, selbst eines Joches, oder um die Wiederaufstellung einer niedergelegten Hausteinarchitektur handelt, als wenn es die Aufführung einer ganz neuen Baugruppe gilt. Vor allem keine reine Kopie. Bei einem Anbau, der eben immer neben und im Vergleich mit dem älteren Bauwerk gesehen werden will, wird wohl in erster Linie zu fordern sein, daß er sich ruhig und neutral verhält, sich nicht zu mausig macht — dafür ist auch eine neutrale Architektursprache am besten: also wenn der ältere Bau mittelalterliche Formen aufweist, lieber Formen, die sicher nicht mittelalterlich sind.

Der Lösungsmöglichkeiten gibt es sehr viele. Man kann vielleicht die Sorge haben, daß, wenn die Forderung in erster Linie neuzeitlich hier gestellt wird, ein Bau entstehen könnte, der dies auch wieder zu sehr betont. Wenn die Alten oft naiv rücksichtslos waren, wo sie in ihrer eigenen Sprache hinzudichteten, brauchen wir das drum nicht auch zu sein. Die Pedanten der Moderne sind heute oft ebenso gefährlich wie die Pedanten der Stilarchitektur. Es kommt alles darauf an, wie die Sache künstlerisch gelöst wird. Und an den Schluß möchte ich das Wort Gottfried Sempers setzen, das der neuen Kirchenbaukunst gilt, das aber auch hier Bedeutung hat: Unsere Kirchen sollen Kirchen des 19. Jahrhunderts sein. Man soll sie in Zukunft nicht für Werke des 13. Jahrhunderts halten müssen. Man begeht sonst ein Plagiat an der Vergangenheit und belügt die Zukunft. Am schmählichsten aber behandelt man die Gegenwart, denn man spricht ihr die Existenz ab und beraubt sie der monumentalen Urkunden. Paul Clemen.

* * *

Dr. Georg Dehio, ord. Professor der Kunstgeschichte in Straßburg, schreibt:

Die Theorie des Denkmalschutzes und der Denkmalpflege ist so weit geklärt — könnte und sollte es wenigstens sein — daß auf die obigen Fragen die Antwort zu finden nicht schwer fallen kann.

Ein historisches Denkmal ist Produkt eines abgelaufenen historischen Prozesses. Jede Veränderung und jeder Zusatz — auch dann, wenn sie dem zurzeit herrschenden Geschmack ästhetisch zusagen würden — ist im Sinne des Denkmals kein Plus sondern ein Minus. Man sei doch froh, daß sich der romanische Dom zu Worms so einheitlich und vollständig, wie selten, erhalten hat! Die Zerstörung der gotischen Anbauten an der Südseite wird man bedauern. Aber zur Bauidee des Domes selbst haben sie nicht gehört. Sie dienten praktischen Bedürfnissen, die heute nicht mehr vorhanden sind. Die Denkmalpflege bringt oft unvermeidliche schwere Sorgen mit sich; mir scheint, man sei in Worms im Begriff, sich eine zu schaffen, wo keine ist.

Ist die erste Frage negativ beschieden, so fällt die zweite von selbst weg. Sie hätte nur noch akademisches Interesse. Da sie aber einmal gestellt ist, will ich nicht verschweigen, was gegebenen Falles meine Ansicht wäre.

In welchem Stil soll das neue Pfarrhaus erbaut werden? Wer das Unternehmen unter dem Gesichtspunkte der „Wiederherstellung" rechtfertigen will, müßte den romanischen Kreuzgang und die romanischen Kapitel-

gebäude (von denen wir freilich so gut wie nichts mehr wissen) wiederherstellen wollen. Soweit mir bekannt ist, besteht eine solche Absicht nicht. Allein sie wäre wenigstens logisch gerecht, wenn auch von einer falschen Prämisse ausgehend. Welchen Sinn es aber im Interesse des Domes haben könnte, das jüngere, d. i. das gotische Kapitelhaus wiederherzustellen, bleibt mir ganz unverständlich. Läge, was aber hoffentlich gar nicht der Fall ist, eine unüberwindliche Notwendigkeit vor, das geplante neue Pfarrhaus nur an diesem einen und keinem andern Platz zu errichten, so dürfte es nur in modernen Formen gehalten sein.

Daß ein Pfarrer mit den Lebensgewohnheiten des zwanzigstens Jahrhunderts sich schwerlich in einem gotischen Kapitelhaus wird wohnlich einrichten können, ist für mich noch nicht die Hauptsache; ich denke in erster Linie an die Wirkung des neuen Gebäudes im Verhältnis zum Dom.

Der Beschauer hat den Eindruck der beiden Gebäude gleichzeitig in sich aufzunehmen. Das eine ist ein Anner des andern. Der Dom scheint alt und ist alt, das Pfarrhaus will ebenfalls alt erscheinen, ist aber nicht alt. Dadurch entsteht eine psychisch unerträgliche Dissonanz. Sie ist von derselben Art, nur noch schlimmer, wie wenn wir in einer Sammlung alter Statuen und Gemälde eine moderne Imitation entdecken. Dagegen ist ein altes und ein offenkundig modernes Gemälde nebeneinander zu sehen viel erträglicher. Aus eben diesen Gründen ist für das hypothetische neue Pfarrhaus modernes Gepräge zu verlangen. Man soll keinen Augenblick im Zweifel sein: dies ist alt und dies ist modern, hier hat eine neue Zeit das Wort, hier beginnt eine neue Rechnung. Den Begriff „modern" möchte ich allerdings so weit wie möglich gefaßt sehen. Falls mich ein heute lebender Architekt davon überzeugt, daß er ein Wohnhaus bauen kann, das zugleich gotisch und modern ist, so will ich ihm auch die Gotik gern zugestehen. Doch müßte ich, bevor ich daran glaube, es erst gesehen haben. G. Dehio.

* * *

Geh. Hofrat Dr. Gurlitt, ord. Professor der Kunstgeschichte in Dresden, schreibt:

Auf Ihre Fragen habe ich zu erwidern:

Alle solche Bauten, die einen alten Bau lediglich „verschönern" sollen, sind selbst von Restauratoren, wie der frühere Metzer Dombaumeister Tornow, als unzulässig bezeichnet worden.

Dort, wo ein wirkliches Bedürfnis vorliegt, halte ich Anbauten an alte Kunstbauten für zulässig, solange diesen eine Form gegeben werden kann, durch die die künstlerische Wirkung des Ganzen gesteigert, keinesfalls aber geschädigt oder der alte Baubestand wesentlich geändert oder verdeckt wird. Jedoch muß, ehe ein solcher Bau vorgenommen wird, das Bedürfnis ernstlich zu prüfen sein, namentlich auch dahin, ob der sich notwendig machende Neubau nicht auch an anderer Stelle errichtet werden könne und ob der Nachteil für diesen Bau durch eine solche Verlegung tatsächlich so groß ist, daß um seinetwillen eine Schädigung des alten Kunstwerkes in Kauf genommen werden muß. Die Bedeutung des Wormser Domes ist eine solche, daß ich mir nicht recht vorstellen kann, daß die Lage eines Pfarrhauses dieser gegenüber ernstlich in Betracht kommen könnte.

Sollte aber doch ein Anbau an den Dom beschlossen werden, was auch aus künstlerischen Gründen, um etwa die starke Isolierung des Baues zu beheben, geschehen könnte, so würde ich hier, wie allerorten, meinen, daß die künstlerische Wahrheitsliebe den Architekten veranlassen müßte, diesen Bau als das zu kennzeichnen, was er eben ist, als reinen Anbau des XX. Jahrhunderts. Tief bedauerlich wäre es, wenn an die von innerer Wahrhaftigkeit strotzende Architektur des Domes ein Bau angefügt würde, der durch archäologisch richtige Wiedergabe irgend eines Stiles der Vergangenheit den harmlosen Beschauer über seine Entstehungszeit täuschen könnte. Dies würde auch geschehen durch eine angeblich moderne Behandlung historischer Stile. Am betrübendsten würde das Ergebnis sein, wenn auf Grund alter Zeichnungen und Pläne ein Bau so aufgeführt würde, wie er angeblich schon an dieser Stelle sich vorgefunden hat; wenn also dem Beschauer die Tatsache, daß der Anbau beseitigt war, durch künstlerische List verheimlicht würde, er also verführt werden soll, das Neue für ein Altes hinzunehmen. Wird also ein Anbau beschlossen, so muß dieser in dem Sinne alter Kunst entsprechend ausgeführt werden, daß die alte Kunst jederzeit im Stil ihrer Zeit schuf. Daß ein solcher Stil für unsere Zeit vorhanden ist und daß dieser Stil von hervorragenden Künstlern mit Meisterschaft gehandhabt wird, beweisen zahlreiche Neubauten. Die Sturm- und Drangperiode des „Jugendstiles" ist überwunden, eine Klärung namentlich zu großer Einfachheit und Sachlichkeit hat sich vollzogen. Es ist kein Zweifel mehr, daß es Architekten gibt, die an ein altes Kunstwerk neue Teile im Stil des XX. Jahrhunderts anzufügen vermögen, und zwar in einer Weise, die der hohen Achtung und der Bescheidenheit vor dem Überkommenen ebenso wie dem künstlerischen Selbstgefühl unserer Zeit entspricht.

Cornelius Gurlitt.

* * *

Professor Adolf Hildebrand in München schreibt:

Ich bin ganz der Ansicht, daß es sehr verfehlt wäre, die Umgebung des Wormser Doms sogenannt stilgerecht zu bebauen, im Glauben, dadurch einen einheitlichen, altertümlichen Charakter zu erreichen. Anderseits ist die Umgebung an der Südseite des Doms so charakterlos und provisorisch, daß sie notwendig eine Gestaltung fordert. Auf welche Weise diese am besten zustande kommt, ist mir jetzt nicht klar, es ist aber sehr möglich, daß niedrige Anbauten notwendig sein werden und daß die ursprüngliche Bebauung wertvolle Fingerzeige dabei geben kann.

Man hat ja lange Zeit die Einheit der künstlerischen Wirkung in der Stileinheit gesucht. Dieser kunsthistorische Zopf hatte zur Folge, daß massenhaft niedergerissen wurde, was die Zeiten allmählich zusammengeschweißt hatten. Die künstlerische Barbarei war die Folge der wissenschaftlichen Einteilung der Kunstschöpfungen vom Stilstandpunkt aus. Die traurigen Resultate beginnen allmählich die Augen zu öffnen. Man sieht ein, daß der frühere Zustand solcher Baukomplexe, wo die verschiedenen Zeiten in ihrer Sprache allmählich immer dazugebaut hatten,

unbekümmert um die Stileinheit viel künstlerischer gewirkt hatten. Diese Einsicht hat aber zunächst weniger einen künstlerischen Einfluß, als einen moralischen. Man sagt: wenn die Alten keine Rücksicht auf Stileinheit genommen haben, warum sollen es wir tun, wir wollen ebenso selbständig sein. Damit ist aber die Sache natürlich nicht abgetan. Man muß vielmehr einsehen, daß die künstlerische Einheit überhaupt nicht in der Stileinheit beruht und daß die künstlerische Selbständigkeit eben darin besteht, die künstlerische Aufgabe von der Stilfrage ganz trennen zu können. Die echte künstlerische Phantasie lebt auch gar nicht von vornherein in einer Zwangsjacke von Stilformen, seien sie welche sie wollen, alte oder neue. Fängt man von vornherein damit an, so ist es schon gefehlt. Denn man erfindet alsdann für die Stilformen, nicht aus einer architektonischen Idee heraus, nicht für eine gegebene Situation mit ihren allgemeinen künstlerischen Anforderungen, und verliert somit den eigentlichen Zweck ganz aus dem Auge. Stil ist ein Ergebnis einer inneren Einheit, kein Ausgangspunkt. Stil wird, ist nicht gewollt. Und wo dieser Werdeprozeß stattfindet, berühren die Formen nur berechtigt und natürlich, mögen sie neue oder alte sein.

Faßt man nun den künstlerischen Zweck in diesem Fall ins Auge, d. h. also die künstlerische Formierung des Platzes südlich vom Dom mit allen Rücksichten auf dessen Erscheinung, so fallen ganz andere Dinge ins Gewicht als die Stilfrage. Es handelt sich um eine Gestaltung der Umgebung, um den Dom zu heben und ihm auf dem Platz einen klaren Standpunkt zu geben. Hier handelt es sich um die Disponierung, um Höhen- und Größenverhältnisse, kurzum um die elementare, wirksame Anordnung von Verhältnissen, welche dem Dom zugute kommen und den richtigen Übergang und Gegensatz zu ihm bilden. Eine Gestaltung der Umgebung aus solchem Gesichtspunkt ist vom Stil ganz unabhängig, und von ihr allein hängt die gute oder schlechte Wirkung nachher ab, die künstlerische Einheit. Die Stilfrage kommt gar nicht zu Worte. Denn es scheidet ganz von selbst alles das aus, was des Stiles wegen gemacht werden könnte, und es bleibt nur das, was sich von selbst ergibt, was am nächsten liegt und deshalb natürlich berührt. Es hängt bei solchen Fragen alles davon ab, worauf der Schwerpunkt gelegt wird. Ob auf die allgemeinen inneren künstlerischen Wirkungsbedingungen, oder aber auf Altertumsliebhaberei und auf willkürliches Anbringen von Stilformen an sich. Letzteres scheint mir aber der Fall zu sein, wenn man jetzt schon von gotischen Anbauten spricht. Wer die Sache künstlerisch anpackt, wird an die Stilfrage überhaupt jetzt nicht denken, sondern sie werden lassen. Adolf Hildebrand.

* * *

Geh. Hofrat Dr. von Oechelhaeuser, ord. Professor der Kunstgeschichte in Karlsruhe, schreibt:

Im vorliegenden Falle — den Anbau eines gotischen Pfarrhauses an die Südseite des Wormser Domes betreffend — gilt es zunächst, zu der Frage Stellung zu nehmen, ob ein solcher sich künstlerisch unmittelbar an das altehrwürdige Gotteshaus anschließende Neubau überhaupt zulässig ist.

Der oberste Grundsatz rationaler Denkmalpflege ist die Ehrfurcht vor dem geschichtlich Gewordenen in Verbindung mit sorgsamster Erhaltung des Bestehenden und äußerster Vermeidung aller unnötigen baulichen Eingriffe. Andererseits kann jedoch der Gegenwart das von früheren Jahrhunderten unbedenklich in Anspruch genommene Recht nicht bestritten werden, in Fällen, wo eine zwingende Notwendigkeit vorhanden ist, Erweiterungen und Anbauten an historischen Kunstdenkmälern vorzunehmen. Es fragt sich somit nur, ob in Worms diese Voraussetzung zutrifft.

Ist es möglich, durch Umbau des vorhandenen Pfarrhauses oder durch einen Neubau getrennt vom Dome in dem südlich anstoßenden Pfarrgarten den tatsächlichen Bedürfnissen zu genügen, so ist dies im Interesse der Erhaltung des alten Architekturbildes unter allen Umständen einem eventuellen Anbau vorzuziehen, denn dieser würde doch nur ein künstlerisches Wagnis darstellen, dessen Ausgang niemand mit Sicherheit voraussagen könnte. Der Umstand aber, daß an der Südseite des Domes tatsächlich einige später hinzugefügte Baulichkeiten (Kapitelhaus, Domspeicher, Kreuzgang) gestanden haben, kann auch nicht zur Rechtfertigung eines neuen Anbaues dienen, weil dieser doch den alten historischen Zustand nicht wiederherstellen, sondern eine ganz neue Situation schaffen würde. Nur im äußersten Notfalle also sollte man sich zu einer Maßregel entschließen, die in keinem Falle eine Verschönerung des Bestehenden, wahrscheinlich aber eine Schädigung des künstlerischen Eindruckes des Domes zur Folge haben würde.

Sollte trotzdem ein Anbau in der geplanten Weise, also als unmittelbarer künstlerischer Zubehör zum alten Bauwerk beschlossen werden, so müßte aber meines Erachtens auf die Verwendung historischer Stilformen, insbesondere des Romanischen oder Gotischen im vorliegenden Falle unbedingt verzichtet werden. Eine Gegenüberstellung des historisch Echten mit dem modern Nachempfundenen würde gerade hier höchstbedenkliche Folgen haben. Die künstlerische Aufgabe kann hier nur in der Richtung gelöst werden, daß sich der Anbau auf den ersten Blick als eine freie Neuschöpfung unserer Zeit darstellt. Offenes Visir, keine Maske erscheint mir in diesem Falle als die einzig richtige Parole!

A. v. Oechelhaeuser.

* * *

Geh. Hofrat Dr. Henry Thode, ord. Professor an der Universität Heidelberg, schreibt:

Der Plan, an der Südseite des Wormser Domes in den gotischen Formen des einst hier befindlichen Kapitelhauses ein Pfarrhaus anzubauen, ist ein neues Zeugnis dafür, in welch irrigen Vorstellungen über Pflege und Schutz bedeutender alter Bauwerke man noch immer befangen ist. Man glaubt, wenn man jenes Gebäude rekonstruiert, zugleich historisch und ästhetisch zu verfahren, und bedenkt nicht, daß eine solche Kopie in historischem Sinne eine Fälschung, und in ästhetischem, da ein modernes Pfarrhaus andere Gestaltung als ein mittelalterliches Kapitelhaus bedingt, eine Unwahrheit bedeutet. Wäre es durchaus notwendig, daß das Pfarrhaus gerade an dieser Stelle errichtet

werde, so hätte man ihm einen natürlich gebotenen, von dem alten Kirchenbau unterschiedlichen Charakter zu verleihen, indem man es, den Bedürfnissen unserer Zeit entsprechend, in den Bauformen dieser unserer Zeit ausführte. Da nun aber kein Zweifel darüber sein kann, daß eine solche Notwendigkeit nicht vorliegt, so wird es zur unbedingten Pflicht, den Dom vor allen Zutaten, die als eine Fälschung bezeichnet werden müßten, zu schützen und daher den geplanten Anbau nicht zu gestatten.

Henry Thode.

Pflege alter Marktplätze.*

Man glaubt den künstlerisch geschlossenen Charakter eines alten Marktplatzes, einer alten Patrizierstraße dadurch zu erhalten, daß man dafür sorgt, daß etwa entstehende Neubauten in denjenigen Formen errichtet werden, die die alten Bauten zeigen. Städte mit reichlicher Überkommenschaft alter Baukunst schreiben Konkurrenzen für Fassaden im alten Stil aus, und die ganze Architektenschaft beteiligt sich an dem unmöglichen Beginnen, das Kulturbild einer uns fernliegenden Zeit zu imitieren. Die neuen Fassaden in alten Formen mögen sich nun abmühen wie sie wollen, sie kommen mit den alten Originalwerken nicht in Einklang, und im besten Falle ereignet es sich auch hier wieder, daß, wenn nicht die mitlebende, so doch die nächstfolgende Generation erkennt, wie gänzlich daneben der Imitator gehauen hat. Die Imitation steht jetzt wie ein plebejisches Surrogat neben dem alten noblen Original. Was der gesunde Menschenverstand schon von vornherein hätte lehren müssen, wird jetzt offenbar: daß es keine größere Torheit gibt, als eine Imitation, die an irgend einer anderen Stelle vielleicht noch erträglich sein würde, in unmittelbare Nachbarschaft zum Original zu setzen. Echtheit und Nachahmung stehen zueinander wie Öl und Wasser. Dagegen werden echt empfundene Kunstwerke, mögen sie stammen aus welcher Zeit sie wollen, stets eine gute Nachbarschaft bilden.

H. Muthesius.

Schneewittchens Lied.

Was kommt in unsre Hütte?
Ein Wind, ein Sonnenstrahl;
wenn ich sage: bitte, bitte!
kommen sie tausendmal.
Tausendmal wohl Tag an Tag
Sonnenstrahl, Wind und Drosselschlag
für das Königskind.

Alle Bäume strecken die Hände aus,
alle Sträucher knicksen und sagen:
wir kämen noch viel dichter ans Haus,
könntens die Wurzeln tragen.
Tausend Waldaugen blicken herein;
da bin ich nicht Tag an Tag allein,
ich arms Schneewittchen Jungfräulein.

Karl Röttger.

* Aus: „Kunstgewerbe und Architektur" (Verlag von Eugen Diederichs, Jena).

Drei, sechs, neun.

Eine Anekdote von Wilhelm Schäfer.

Selten mag anmutige Schönheit so errötet sein, wie auf Meinhövel in Westfalen die junge Gräfin Bosenheim, als sie in froher Tischgesellschaft das Rezept der ewigen Jugend auf Bauernart erklärt bekam.

Sie war erst kürzlich mit dem Grafen aufs elterliche Gut gekommen, mehr auf der Flucht als zum Besuch, um hier inmitten bäuerlicher Ehrfurcht den Herbst und Winter der Freiheitsbäume abzuwarten, darum die Mainzer dem Custine zuliebe mit Jakobinermützen tanzten. Doch weil ein bäuerlicher Tag mehr Stunden zählt als der am Hof im goldenen Mainz, obwohl er mit der Sonne zu Ende geht, und weil dem Grafen als einem arg verwöhnten Mann Lesen und Musizieren gleich verächtlich war: verfiel er bald aus Langeweile in eine Leidenschaft zur Jagd, daran er früher niemals Vergnügen empfunden hatte. Das aber machte dem bleichen Herrn die Backen braun, so daß es eines Mittags scherzhafte Tischgespräche gab: er würde als Jäger wohl so alt wie die auf Kuckshof werden, wo neulich noch der Junge trotz seiner 68 Jahre vom Vater verprügelt worden wäre. Worauf die junge Gräfin ihrem Mann scherzhaft die braunen und fest gewordenen Hände klopfte: sie freue sich darauf um seinetwillen, sie selber habe vorderhand den Schaden — wobei sie mit verstellter Schläfrigkeit den blonden Kopf tief auf das Tischzeug senkte und neckisch ein Schnarchen hören ließ.

Am selben Nachmittag, es war schon stark im Herbst, der in den Wäldern Westfalens bunter wird als sonst, verirrte sich der Graf, indem er hitzig einem Rehbock folgte, so tief ins Dickicht, daß er sich stundenlang durch widriges Gestrüpp arbeiten mußte und endlich in der Dämmerung einem Sandweg folgend aus dem Dunkel der Eichen verwirrt und heiß an einen Kreuzweg kam, von Riesenästen überschattet. Todmüde und nichts anderes hoffend, als hier durch eine schwarze Nacht den Morgen abzuwarten, war er auf trockenem Rasen in wüsten Träumen eingeschlafen, als ihn ein nahendes Geräusch von Pferden weckte, die in der schwachen Helligkeit des Mondes ein Fuhrwerk hoch beladen mit Grummet durch den Sand herzogen.

Der Zufall machte, daß der Fuhrmann der Junge vom Kuckshof war, von dem sie mittags im Scherz gesprochen hatten, ein starker Kerl mit kurzgeschorenem Bart, der seine Gäule mit seitwärts vorgehaltener Peitsche zum Stehen brachte und ihn samt seiner Flinte argwöhnisch musternd den Stiel am dünnen Ende faßte. Doch gab es weiter keine Fährlichkeit; er bot ihm Nachtquartier auf Kuckshof an bei seinem Vater, so daß der Graf nach einer Stunde vor einem bauernmäßig gedeckten Tisch sein Abenteuer unerwartet und gut beendet sah. Der ihn bediente, war der Vater; ein Riesenkerl mit weißem Haar und dicken Augenbüscheln, dem die Mägde wie der Sohn eilfertig aus dem Wege gingen. Er mußte viel alten Korn mit ihm aus einem Steinkrug trinken und wurde ein wenig wankend in eine Stube gebracht, wo an der Wand zwei von den Federbergen standen, darin die Bauern ihre Gäste zu betten pflegen.

Da schlief der Graf nicht gut und stand schon in der Frühe aus dem Schweiß der Kissen auf, am offenen Fenster in kühler Luft den Morgen abzuwarten. So sah er, wie der Alte noch in der Dämmerung einen Kranken führte, der tastend mit dem Stock zum Garten ging und mehrmals hüstelnd stehen blieb, wobei der Bauer ihm geduldig den Kopf mit beiden Händen hielt. Als sie danach bei einem derb und reich gestellten Morgenbissen Meinhövel und den Weg dahin besprachen, da ärgerte es den Grafen, wie dieser Bauer trotz seinem Alter noch mit Gesundheit prahlte, so daß er ihn fast hämisch nach dem Kranken fragte.

„Die Krankheit wird uns alle packen, gnädiger Herr! Es ist, daß wir nicht ewig leben können und, wenn das Alter kommt, den Kindern wieder gleich Aufwartung nötig haben. Zumal wenn einer, wie mein Vater, am Augenlicht nicht mehr in Ordnung ist."

Darüber war der Graf bestürzt, daß diesem Greis, der selber einen Sohn von 68 Jahren hatte, sein Vater noch lebendig wäre. Er fragte zweifelnd nach dem Alter; es war nicht mehr bekannt, er selber zähle dreiundneunzig. Und als er mehr erstaunt als um der Antwort willen fragte, wie sie es denn vermöchten, dem Tod auf Kucks-hof derartig standzuhalten: da wußte er zuerst nicht, was der Bauer wollte, als er das Brot vom Tisch und auch den Branntweinkrug beiseite stellte und mit allen Runzeln lächelnd von seinem sicheren Rezept begann, das jedem hülfe, sofern er seinen Wurm noch nicht im Leibe hätte. Wonach er auf westfälisch dem Grafen das Rezept der ewigen Jugendkraft erklärte. Der freute sich, aus seinem Abenteuer so etwas heimzubringen, und während ihn der Alte nach Meinhövel auf einem Leiterwagen fuhr, zuerst im Trab, nachher sehr oft im dicken Sand, bedachte er nur noch die Art, dergleichen schicklich bei seinen Damen vorzutragen.

Die waren nach einer Nacht der schwersten Sorgen und einem hin und her gerannten Morgen vom Gutsherrn gedrängt dennoch zu Tisch gegangen, damit nach alter Weisheit das Unglück keinen leeren Magen fände, und hatten sich gerade kaum anders freilich als zum Leichenschmaus gesetzt: als lustiger Peitschenknall den Hof mit Leben füllte, und aus dem Speisesaal eine Wolke von Schals und Spitzen dem Leiterwagen entgegenflog, davon der Bauer schon im Fahren absprang, während der Graf noch durchgerüttelt auf den Brettern saß. Die junge Gräfin aber kniete auf und fiel ihm recht in seinen Schoß, so daß er unbeholfen mit ihrer Freude dasitzen blieb.

Und als er danach von Hand zu Hand gereicht und auch dem Alten sein Dank geworden war, den der mit bäuerlichem Scherz abwehrte, indessen sie alle seinen Wuchs bestaunten; und als sie wieder zu Tisch gegangen waren, wo die Fragen auf Befehl des Gutsherrn unterbleiben mußten, bis sie den Magen gerüstet hätten, die Jagdberichte zu vernehmen; und also endlich beim Dessert die Stunde kam, wo er beginnen sollte: da hätte sich der Graf gewünscht, dem Alten als Erzähler gleich zu sein, im Beiwerk wie im Wahrhaftigen die ungewohnte Aufmerksamkeit für seine schwachen Erlebnisse auszunutzen. Doch half er sich durch ihre Scherze, bis das Rezept „für zarte Ohren viel zu heikel" mit seinen Zahlen drei, sechs, neun gleich einer Zauberformel den Tisch umhüpfte; und als der sonst nicht unerfahrene Gutsherr nachdenklich nur in seinen Bart zu greifen vermochte: da war der Graf von Bosenheim in unbeschränkten Herrenrechten des Erzählers, daß seiner Laune nun alle mit dem Angelstahl im Gaumen folgen müssen, die sich durch seine Bröckchen, arglistig hingeworfen, verlocken ließen. Er wußte dies nicht übel auszunutzen; bevor er mit dem Stuhl an den Tisch vorrückte, dicht in den Kreis von lüstern angespannten Augen: da hatten sich erst Hände streichelnd auf die seinen, und auch ein Arm sanft schmeichelnd um den Nacken gelegt.

„Also drei," er hielt ein Stückchen Brot sehr wichtig in die Höhe und machte dem Alten auf westfälisch nach: „wir essen kein Brot, das nicht drei Tage aus dem Ofen ist."

„So," sagte eine Tante ganz verdutzt. Die junge Gräfin aber klopfte ihrem Hausmeister, der sich bei Tisch nicht hinter ihrem Stuhl entfernen durfte: „Hat Ers gehört, Krummacher? Wenn wir in unserm Mainz den eigenen Mittag wieder essen: daß mir kein frisches Brot zur Tafel kömmt. Und also sechs, mein Herr!"

„Wir trinken", und diesmal hob der Graf sein Glas mit schwerem Vorwurf zu dem Gutsherrn, „wir trinken weder Wein noch Korn, der nicht sechs Jahre zum wenigsten im Keller lag."

Schon ganz im Eifer wandte sich die Gräfin dem Hausmeister wieder zu: „Hat Ers gehört, Krummacher? Ich hasse neuen Wein. Was firn ist, kommt auf unsern Tisch. Und endlich neun, mein Herr?"

„Ja, neun —" der Graf fand nichts mehr mit der Hand zu greifen; er sah den Gutsherrn an, der seinen Bart sowie den Mund vorsichtig mit der Hand bedeckte und nur die Augen ein wenig lustig auf ihn gerichtet hielt. Da hatten sich die Angelschnüre schön gelegt, nun zupften sie an ihm; so hob er hilflos beide Zeigefinger und warnend auf: „Nur jede neunte Woche —"

Es sah recht kläglich aus, daß er den Rest vergessen hatte; doch war der Gräfin diesmal kein Hausmeister nötig. Sie drückte dem Grafen nicht einmal hastig die Finger auf den Mund und sagte, doch nicht verschämt mit heller Stimme, indessen ihre Augen sich aus dem Kreis entfernten und einem eigenen Vergnügen nachgingen, das wie von Rotwein eine Glut in ihre blauen Augen brachte, kaum noch verschwiegen, auch ihre Zunge wie ein Schlänglein die jungen Lippen näßte:

„Wir wollen leben, lieber Mann, solange es Gott gefällig ist."

Worauf der Gutsherr seine schöne Tochter in einem Blick sehr zart umfaßte und in das eben noch von Scherz und Täglichkeit erfüllte Zimmer ein Rauch vom Leben fiel, das in uns allen so starke und geheimnisvolle Schalen brennt.

Doch war der Gutsherr wohlerfahren genug, dergleichen mit einem Männerwort zu decken.

Kölner Heldenkämpfe.

Hört die Kunde des Kampfes, der geſtern die Gaſſe durchtobte.
Friedlicher Nachmittag war, da ſchlug es vier Uhr von den Türmen,
Und der Schule entſtürzten im Poltergewühle die Knaben.
Als nun die vorderſten ſchon beim Hauſe des Schuhmachermeiſters
Mathieu Lövenich waren, da ſchrie der fuſſige[1] Köbes[2]
Herriſch das Pitterchen an, das ihm in das Wort war gefallen:
„Hal ding Schnüß, do dreckligen Köttel, ſonß kriſte ens Knuuze[3]!“ —
„Doch nit von dir, du Jäck!“ rief der, da lag er ſchon unten.
Schweigend und ernſt ſprang er auf und gab ſeine Bücher den Freunden,
Welche mit düſterer Neugier die beiden im Kreiſe umſchloſſen.
Aber er ſelber, die Fäuſte geballt, trat nah vor den Großen,
Gleich einem Stiere geſenkten Kopfs auf die Weſte ihm ſtarrend,
Während jener, die Hand in der Taſche, in läſſiger Stellung
Ihn mit ſeitlichen Blicken von oben herunter verachtet.
Lange ſtanden ſie ſo, und höhnend hetzten die Freunde.
Endlich ſchob ſich langſam dicht vor den Kleinen der Köbes:
„Saach, wat wellſte?“ fragt' er ihn leiſe, und immer die Hände
Noch in der Taſche, begann er gemach mit Ellenbogenſtößen
Ihn von der Stelle zu ſchubbſen, und jenem erbebte das Herze.
Schritt um Schritt verlor er den Boden, doch ganz nach dem Brauche
Rief er, prahlend vor Angſt: „Meinſt do, dat iſch vor dr bang wör?“
Grob zur Antwort ſtieß ihn der Lange, daß er faſt hinfiel.
Sinnloſe Wut übermannte ihn da; er ſtach mit den Fäuſten
Ihm in die Seite, krallte ſich dann ihm feſt ans Schlavitchen,
Würgte ihm ſchrecklich die Gurgel und ſuchte, ein Beinchen ihm ſtellend,
Den ſchon Taumelnden ſchnell zu ſchmählichem Falle zu bringen.
Niedergeriſſen wurde der Halsbinde rötliche Wolle,
Und die Füße der Feinde zertraten die zierlichen Maſchen.
Eben zur Zeit noch zog der Lange die Hand aus den Taſchen.
Unter den Achſeln ergriff er den Kleinen, hob ihn vom Boden
Und unter wütenden Flüchen ſchüttelte er ihn gewaltig.
Pitterchen hielt eine Weile noch feſt, einer Katze vergleichbar,
Riß ein paarmal durch Köbes' Geſicht mit allen zehn Nägeln;
Trat ihm das Schienbein und ſprang dann ab und ſchleunig nach rückwärts.

Keuchend ſtanden ſich nun die Beiden wieder genüber,
Während die Freunde im Kreis durcheinander ſchreiend ſich ſtritten,
Ob auch der Kampf in allem nach Recht und Regel geweſen.
Aber das Pitterchen ſah im Geſichte des Großen ein Netzwerk
Blutiger Schrammen erblühn, und maßloſe Angſt überfiel ihn.
Zitternd erwog er bei ſich, obs nicht rätlicher wäre, den Kreis der
Freunde plötzlich durchbrechend und raſch die Gaſſe hinauf mit
Hurtigen Füßen flüchtend der Rache des Feinds zu entrinnen.
Aber bevor er ſich noch entſchloſſen, ob ſtehn oder fliehen,
Lief ihn der Köbes an und zwang ihn ſtandzuhalten.
Mächtigen Arms will der ihn umklammern; es duckt ſich der Kleine,
Macht durch Finten ihn irr, weicht aus, bringt einen der Freunde
Zwiſchen den Großen und ſich, und weiß ſich behende zu decken.
Endlich doch ſtellte ihn der; anhob ein wütendes Ringen.
Knöpfe flogen von Weſte und Hoſ' — an den Jacken war nichts mehr —
Und von Geſtampf und hellem Geſchrei erhallte die Gaſſe.
Aber nachdem ſie dreimal ſich gewälzt von dem Steig auf die Straße,
Sieh, da nahte dem wackeren Pitter das jähe Verderben.
Denn ſeinem rechten Fuß entglitt der zerrißne Pantoffel,
Den, ſchon ziemlich vernutzt, ſeiner Mutter, der Wäſcherin, einſtmals
Einer der Kunden zur Weihnacht geſchenkt; der fiel nun aufs Pflaſter.
Köbes bemerkte es, trat darauf, und kräftigen Stoßes
Warf er den hilflos humpelnden Feind hinab in die Goſſe.
Klatſchend ſtürzt' er hinein, es ſpritzte um den Unſel'gen
Hoch der bazillenreiche Kot und durchdrang ſeine Kleider.
Heulend erhob er ſich: „Wai, dat jitt jet, dat ſagn iſch der Mamma!“[4]
Alſo rief er drohend, und hinkte triefend nach Hauſe.
Köbes lachte ihm nach, von den furchtſamen Freunden gefeiert,
Und mit Prahlen rühmte er ſich der Kraft ſeiner Arme.
Plötzlich entſtürzte dem Hauſe der treffliche Schuhmachermeiſter,
Packte den Sieger am Nacken, derweil die andern entſtoben:
„Saach, wat het dir dä Jung jedonn, nixnotzigen Spätzboov?
Schlaag ihn noch ens, da ſollſte jet ſinn, iſch ſagn dr em Goode!“[5]
Riefs und droſch ihn mit ſchwärzlicher Hand im Takte der Worte.
Brüllend entriß er ſich, rannte, und erſt am Ende der Gaſſe
Hielt er und ſchrie dem Meiſter drohende Worte herüber,
Der vergnüglich ſich lobend zu Pfriem und Ahle zurückging.
Stille wards nun; ein Galizier nur, die Gaſſe durchſchleichend,
Las ſich Pantoffel und Knöpfe zuſammen, die Zeichen des Kampfes.

Hans Böhm.

---

[1] Fuchſig, rothaarig. [2] Jakob. [3] Halte dein Maul (Schnauze), du dreckiger Knirps, ſonſt kriegſt du mal Prügel. [4] Wehe, das gibt was! [5] Schlag ihn noch mal, dann ſollſt du was ſehn; ich ſag dirs im guten.

Das Gespräch über Gedichte.*

Von Hugo von Hofmannsthal.

> Es leben jetzt, die wenigen ausgenommen, die selbst im Lyrischen etwas hervorbringen, keine fünf Menschen in Deutschland, welche über diese zartesten Geburten der Seele ein Urteil hätten.
> (Hebbel, Brief vom 27. IV. 1838.)

Gabriel: Ich habe dir hier aufs Fenster einen Band Gedichte gelegt.

Clemens: Keats?

Gabriel: Nein, es sind deutsche Gedichte. Sie bilden eine Einheit, so sind sie angeordnet. Das Ganze heißt „Das Jahr der Seele". Da ist der Herbst. Es beginnt mit dem Herbst.

> Die Wespen mit den goldengrünen Schuppen
> Sind von verschlossnen Kelchen fortgeflogen,
> Wir fahren mit dem Kahn in weitem Bogen
> Um bronzebraunen Laubes Inselgruppen.

Clemens: Das ist der Herbst. Aber lies ein Ganzes oder gar nichts.

Gabriel: Kanst du zuhören?

> Komm in den totgesagten Park und schau:
> Der Schimmer ferner lächelnder Gestade,
> Der reinen Wolken unverhofftes Blau
> Erhellt die Weiher und die bunten Pfade.
>
> Dort nimm das tiefe Gelb, das weiche Grau
> Von Birken und von Buchs: der Wind ist lau,
> Die späten Rosen welkten noch nicht ganz,
> Erlese, küsse sie und flicht den Kranz.
>
> Vergiß auch diese letzten Astern nicht,
> Den Purpur um die Ranken wilder Reben
> Und auch was übrig blieb vom grünen Leben
> Verwinde leicht im herbstlichen Gesicht.

Clemens: Es ist schön. Es atmet den Herbst. Obwohl es kühn ist, zu sagen, „der reinen Wolken unverhofftes Blau", da diese Buchten von sehnsuchterregendem sommerhaften Blau ja zwischen den Wolken sind. Aber freilich nur an den Rändern reiner Wolken. Nirgends sonst auf dem ganzen verschlissenen rauhen Gefilde des herbstlichen Himmels. Goethe hätte dies „reiner Wolken" geliebt. Und „unverhofftes Blau" ist tadellos. Es ist schön. Ja es ist der Herbst.

Gabriel: Willst du noch mehr Herbst?

> Vom Tore, dessen Eisenlilien rosten,
> Entfliegen Vögel zum verdeckten Rasen
> Und andre trinken frierend auf den Pfosten
> Vom Regen aus den hohlen Blumenvasen.

Noch mehr?

> Wir suchen nach den schattenfreien Bänken — —
> Wir laben uns am langen milden Leuchten,
>
> Wir fühlen dankbar wie zum leisen Brausen
> Von Wipfeln Strahlenspuren auf uns tropfen
> Und blicken nur und horchen, wenn in Pausen
> Die reifen Früchte an den Boden klopfen.

Clemens: Ich bitte dich: lies ein Ganzes oder gar nichts.

Gabriel: Willst du den Winter? Willst du den Sommer? Die abenteuernde Sehnsucht des Sommers? Die Beklommenheit des Sommers? Den Sommermorgen? Den Sommerabend?

> Der Hügel, wo wir wandeln, liegt im Schatten,
> Indes der drüben noch im Lichte webt,
> Der Mond auf seinen zarten grünen Matten
> Nur erst als kleine weiße Wolke schwebt.
>
> Die Straßen weithin deutend werden blasser,
> Den Wandrern bietet ein Gelispel Halt:
> Ist es vom Berg ein unsichtbares Wasser,
> Ist es ein Vogel, der sein Schlaflied lallt?

Clemens:

> Der Mond auf seinen zarten grünen Matten
> Nur erst als kleine weiße Wolke schwebt...

Ich sehe eine Landschaft meiner Kindheit. Es scheint ein schönes Buch zu sein, dieses „Jahr". Warum eigentlich: „Jahr der Seele"? Ich liebe die einfachen Überschriften.

Gabriel: Ich auch, darum scheint mir diese so ausgezeichnet. Denn hier ist ein Herbst, und mehr als ein Herbst. Hier ist ein Winter, und mehr als ein Winter. Diese Jahreszeiten, diese Landschaften sind nichts als die Träger des Anderen.

Sind nicht die Gefühle, die Halbgefühle, alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Innern in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft, mit einem Hauch? Eine gewisse Bewegung, mit der du von einem hohen Wagen abspringst; eine schwüle sternlose Sommernacht; der Geruch feuchter Steine in einer Hausflur; das Gefühl eisigen Wassers, das aus einem Laufbrunnen über deine Hände sprüht: an ein paar Tausend solcher Erdendinge ist dein ganzer innerer Besitz geknüpft, alle deine Aufschwünge, alle deine Sehnsucht, alle deine Trunkenheiten. Mehr als geknüpft: mit den Wurzeln ihres Lebens festgewachsen daran, daß — schnittest du sie mit dem Messer von diesem Grunde ab, sie in sich zusammenschrumpften und dir zwischen den Händen zu nichts vergingen. Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen. Wie der wesenlose Regenbogen spannt sich unsere Seele über den unaufhaltsamen Sturz des Daseins. Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück. Zwar — unser „Selbst"! Das Wort ist solch eine Metapher. Regungen kehren zurück, die schon einmal früher hier genistet haben. Und sind sies auch wirklich selber wieder? Ist es nicht vielmehr ihre Brut, die von einem dunklen Heimatgefühl hierher zurückgetrieben wird? Genug, etwas kehrt wieder. Und etwas begegnet sich in uns mit anderem. Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag.

Clemens: Seltsam, daß dich dieser Gedankengang darauf führt. Ich bin auf einem andern Wege darauf gekommen, auf einem ganz andern: es ist schwer, nicht daran zu zweifeln, daß es in der menschlichen Natur irgend eine Wesenheit gibt. Furchtbar ist es, die Gewalt der Äußerlichkeiten zu erwägen: es muß unendlich schwer sein, ein Drama zu schreiben, und unendlich hart, über einen Mörder zu Gericht zu sitzen.

---

* Aus dem I. Band der Gesammelten Prosaschriften (Verlag S. Fischer, Berlin); siehe die Besprechung am Schluß des Heftes.

Gabriel: Aber es ist wundervoll, wie diese Verfassung unseres Daseins der Poesie entgegenkommt: denn nun darf sie, statt in der engen Kammer unseres Herzens, in der ganzen ungeheuren unerschöpflichen Natur wohnen. Wie Ariel darf sie sich auf den Hügeln der heroischen purpurstrahlenden Wolken lagern und in den zitternden Wipfeln der Bäume nisten; sie darf sich vom wollüstigen Nachtwind hinschleifen lassen und sich auflösen in einen Nebelstreif, in den feuchten Atem einer Grotte, in das flimmernde Licht eines einzelnen Sternes. Und aus allen ihren Verwandlungen, allen ihren Abenteuern, aus allen Abgründen und allen Gärten wird sie nichts anderes zurückbringen, als den zitternden Hauch der menschlichen Gefühle. Treibe sie, die wie Ariel keines Schlafes bedarf, empor, hoch über die dumpfe schlaftrunkene Erde, dorthin, wo an dem lichten Himmel ein einzelner Stern, ein heiliger Wächter, sich kühn und treu entzündet, stets an der gleichen Stelle, über dem zitternden Lichtabgrund im Westen, der dem Durchgang der Sonne nachbebt: laß sie aus Geisternähe, aus einer Höhe, die kein Adler kreisend erklimmt, dies Schauspiel in sich saugen — und wenn sie herabtaumeln wird, zurück zu dir, wird sie beladen sein mit einem ungeheuren, aber einem menschlichen Gefühl. Denn sie hat keine Grenzen ihres Fluges, aber in ihrem Wesen ist sie begrenzt: wie könnte sie aus irgend einem Abgrund der Welten etwas anderes zurückbringen, als menschliche Gefühle, da sie doch selbst nichts anderes ist als die menschliche Sprache!

Clemens: Sie ist doch nicht ganz die Sprache, die Poesie. Sie ist vielleicht eine gesteigerte Sprache. Sie ist voll von Bildern und Symbolen. Sie setzt eine Sache für die andere.

Gabriel: Welch ein häßlicher Gedanke! Sagst du das im Ernst? Niemals setzt die Poesie eine Sache für eine andere, denn es ist gerade die Poesie, welche fieberhaft bestrebt ist, die Sache selbst zu setzen, mit einer ganz andern Energie als die stumpfe Alltagssprache, mit einer ganz andern Zauberkraft als die schwächliche Terminologie der Wissenschaft. Wenn die Poesie etwas tut, so ist es das: daß sie aus jedem Gebilde der Welt und des Traumes mit durstiger Gier sein Eigenstes, sein Wesenhaftestes herausschlürft, so wie jene Irrlichter in dem Märchen, die überall das Gold herauslecken. Und sie tut es aus dem gleichen Grunde: weil sie sich von dem Mark der Dinge nährt, weil sie elend verlöschen würde, wenn sie dies nährende Gold nicht aus allen Fugen, allen Spalten in sich zöge.

Clemens: Es gibt also keine Vergleiche? Es gibt keine Symbole?

Gabriel: O, viel mehr, es gibt nichts als das, nichts anderes. Aber ich glaube, ich langweile dich, wir wollen von etwas anderem sprechen. Wir könnten ausgehen, willst du? Wie du willst. Da ist noch ein schönes Gedicht, aus denen des „Sommers".

Gemahnt dich noch das schöne Bildnis dessen,
Der nach den Schluchtenrosen kühn gehascht,
Der über seiner Jagd den Tag vergessen,
Der von der Dolden vollem Seim genascht?

Der nach dem Parke sich zur Ruhe wandte,
Trieb ihn ein Flügelschillern allzuweit,
Der sinnend saß an jenes Weihers Kante
Und lauschte in die tiefe Heimlichkeit.

Und von der Insel moosgekrönter Steine
Verließ der Schwan das Spiel des Wasserfalls
Und legte in die Kinderhand, die feine,
Die schmeichelnde, den schlanken Hals.

Clemens: Ja, das ist schön. Das ist der Zauberkreis der Kindheit, in dem reinen tiefen Spiegel unstillbarer Sehnsucht aufgefangen. Wie rein es ist! Es schwebt wie eine freie leichte kleine Wolke hoch über einem Berg. Wie rein es ist! Es drückt einen grenzenlosen Zustand so einfach aus.

Gabriel: Das tun alle Gedichte, alle guten zum mindesten. Alle drücken sie einen Zustand des Gemütes aus. Das ist die Berechtigung ihrer Existenz. Alles andere müssen sie anderen Formen überlassen: dem Drama, der Erzählung. Nur diese können Situationen schaffen. Nur diese können das Spiel der Gefühle zeigen.

Clemens: Ich meine, dieses Gedicht drückt einen Zustand so ganz einfach aus. Es bedient sich keines Symbols. Ich erinnere ein anderes, das du früher gern hattest. Zwei Schwäne kamen vor. War es nicht von Hebbel?

Gabriel: Es ist von Hebbel. Dieses ist es:

Von dunkelnden Wogen
Hinunter gezogen
Zwei schimmernde Schwäne, sie gleiten daher:
Die Winde, sie schwellen
Allmählich die Wellen,
Die Nebel, sie senken sich finster und schwer.

Die Schwäne, sie meiden
Einander und leiden,
Nun tun sie es nicht mehr: sie können die Glut
Nicht länger verschließen,
Sie wollen genießen
Verhüllt von den Nebeln, gewiegt von der Flut.

Sie schmeicheln, sie kosen,
Sie trotzen dem Tosen
Der Wellen, die Zweie in Eins verschränkt:
Wie die sich auch bäumen,
Sie glühen und träumen
In Liebe und Wonne zum Sterben versenkt.

Nach innigem Gatten
Ein süßes Ermatten.
Da trennt sie die Woge, bevor sies gedacht.
Laßt ruhn das Gefieder!
Ihr seht euch nicht wieder,
Der Tag ist vorüber, es dämmert die Nacht.

Mein Freund, auch dieses Gedicht drückt einen Zustand aus und nichts weiter, einen tiefen Zustand des Gemüts, voll banger Wollust, voll trauervoller Kühnheit.

Clemens: Und diese Schwäne? Sie sind ein Symbol? Sie bedeuten —

Gabriel: Laß mich dich unterbrechen. Ja, sie bedeuten, aber sprich es nicht aus, was sie bedeuten: was immer du sagen wolltest, es wäre unrichtig. Sie bedeuten hier nichts als sich selber: Schwäne. Schwäne, aber freilich gesehen mit den Augen der Poesie, die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt: dieses hier mit der Majestät seiner königlichen Flüge; mit der lautlosen Einsamkeit seines strahlenden weißen Leibes, auf schwarzem Wasser trauervoll, verachtungsvoll kreisend; mit der wunderbaren Fabel seiner Sterbestunde ... Gesehen mit diesen Augen sind die Tiere die eigentlichen Hieroglyphen, sind sie lebendige geheimnisvolle Chiffern,

mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat. Glücklich der Dichter, daß auch er diese göttlichen Chiffern in seine Schrift verweben darf —

Clemens: Und dennoch glaubte ich dich sagen zu hören, daß die Poesie niemals eine Sache für eine andere setzt.

Gabriel: Niemals tut sie das. Wenn sie das täte, müßte man sie austreten wie ein häßliches schwälendes Irrlicht. Was wollte sie dann neben der gemeinen Sprache? Verwirrung stiften? Papierblüten an einen lebendigen Baum hängen?

Clemens: Und diese Schwäne? und alle deine andern Chiffern?

Gabriel: Es sind Chiffern, welche aufzulösen die Sprache ohnmächtig ist. Verstehst du mich? Jener herbstliche Park, diese von der Nacht umhüllten Schwäne — du wirst keine Gedankenworte, keine Gefühlsworte finden, in welchen sich die Seele jener, gerade jener Regungen entladen könnte, deren hier ein Bild sie entbindet. Wie gern wollte ich dir das Wort „Symbol" zugestehen, wäre es nicht schal geworden, daß michs ekelt. Man müßte ein Gespräch wie dieses mit Kindern, mit Frommen oder mit Dichtern führen können. Dem Kind ist alles ein Symbol, dem Frommen ist Symbol das einzig Wirkliche und der Dichter vermag nichts anderes zu erblicken.

Clemens: Du springst: — die Symbole des Glaubens? Wir sprachen von Gedichten.

Gabriel: Das tue ich noch. Aber ich möchte ein vom tiefsten Geist der Sprache geprägtes Wort erst von seiner Lehmkruste reinigen. Weißt du, was ein Symbol ist? .... Willst du versuchen dir vorzustellen, wie das Opfer entstanden ist? Mir ist, als hätten wir früher einmal darüber gesprochen. Ich meine das Schlachtopfer, das hingeopferte Blut und Leben eines Rindes, eines Widders, einer Taube. Wie konnte man denken, dadurch die erzürnten Götter zu begütigen? Es bedarf einer wunderbaren Sinnlichkeit, um dies zu denken, einer bewölkten lebenstrunkenen orphischen Sinnlichkeit. Mich dünkt, ich sehe den ersten, der opferte. Er fühlte, daß die Götter ihn haßten: daß sie die Wellen des Gießbaches und das Geröll der Berge in seinen Acker schleuderten; daß sie mit der fürchterlichen Stille des Waldes sein Herz zerquetschen wollten; oder er fühlte, daß die gierige Seele eines Toten nachts mit dem Wind hereinkam und sich auf seine Brust setzte, dürstend nach Blut. Da griff er, im doppelten Dunkel seiner niedern Hütte und seiner Herzensangst, nach dem scharfen krummen Messer und war bereit, das Blut aus seiner Kehle rinnen zu lassen, dem furchtbaren Unsichtbaren zur Lust. Und da, trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes, wühlte seine Hand, halb unbewußt, noch einmal im wolligen warmen Vließ des Widders. — Und dieses Tier, dieses Leben, dieses im Dunkel atmende, blutwarme, ihm so nah, so vertraut — auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle, und das warme Blut rieselte zugleich an dem Vließ des Tieres und an der Brust, an den Armen des Menschen hinab: und einen Augenblick lang muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut; einen Augenblick lang, während ein Laut des wollüstigen Triumphes aus seiner Kehle sich mit dem ersterbenden Stöhnen des Tieres mischte, muß er die Wollust gesteigerten Daseins für die erste Zuckung des Todes genommen haben: er muß, einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn sterben. Daß das Tier für ihn sterben konnte, wurde ein großes Mysterium, eine große geheimnisvolle Wahrheit. Das Tier starb hinfort den symbolischen Opfertod. Aber alles ruhte darauf, daß auch er in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang. Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte. — Das ist die Wurzel aller Poesie: wie durchsichtig im Großen: denn was ist klarer, als daß sich mein Fühlen in Hamlet auflöst, solange Hamlet auf der Bühne steht und mich hypnotisiert? Aber wie durchsichtig auch im Kleinen: faßt mich, für eines Gedankenblitzes Dauer, nicht das Gefieder jener Schwäne so gut wie Hamlets Haut? Aber es wirklich zu glauben, zu glauben, daß es wirklich so ist! Diese Magie ist uns so furchtbar nahe: nur darum ist es so schwer, sie zu erkennen. Die Natur hat kein anderes Mittel, uns zu fassen, uns an sich zu reißen, als diese Bezauberung. Sie ist der Inbegriff der Symbole, die uns bezwingen. Sie ist, was unser Leib ist, und unser Leib ist, was sie ist. Darum ist Symbol das Element der Poesie, und darum setzt die Poesie niemals eine Sache für eine andere: sie spricht Worte aus, um der Worte willen, das ist ihre Zauberei. Um der magischen Kraft willen, welche die Worte haben, unseren Leib zu rühren, und uns unaufhörlich zu verwandeln.

Clemens: Mir entschwindet, was du mit dem Menschen wolltest, der das Blut des Tieres anstatt seines eigenen vergoß?

Gabriel: Er vollbrachte eine symbolische Handlung. Er starb in dem Tiere, Clemens, weil er sich einen Augenblick lang in dies fremde Dasein aufgelöst hatte, weil einen Augenblick lang wirklich sein Blut aus der Kehle des Tieres gequollen war. —

Clemens: Du sagst wirklich, Gabriel?

Eine Pause.

Clemens: Er starb in dem Tier. Und wir lösen uns auf in den Symbolen. So meinst du es?

Gabriel: Freilich. Soweit sie die Kraft haben, uns zu bezaubern.

Clemens: Woher kommt ihnen diese Kraft? Wie konnte er in dem Tier sterben?

Gabriel: Davon, daß wir und die Welt nichts Verschiedenes sind.

Clemens: Etwas Seltsames liegt in dem Gedanken, etwas Beunruhigendes.

Gabriel: Im Gegenteil, etwas unendlich Ruhevolles. Es ist das einzig Süße, einen Teil seiner Schwere abgeben zu sehen, und wäre es nur für die mystische Frist eines Hauches. In unserm Leib ist das All dumpf zusammengedrückt: wie selig, sich tausendfach der furchtbaren Wucht zu entladen.

Clemens: Und dennoch, ist mir, muß es Gedichte geben, die schön sind ohne diese schwüle Bezauberung. Es gibt Lieder von Goethe, welche leicht sind wie ein Hauch und einfach wie eine Mozartsche Melodie. Es

gibt antike Gedichte, welche so sind wie ein dunkles Weinblatt gegen den blauen Abendhimmel. Die Anthologie ist voll von solchen. Du kennst sie besser als ich.

Gabriel: Ich kenne sie. Der Gärtner Lamon opfert dem Priapus die schönsten Früchte: in den Bastkorb legt er schöne gezackte Blätter und darauf den Granatapfel, den aufgesprungenen, dem das feuchte, zitternde, purpurne Fleisch die tausend süßen Kerne umhüllt; runzlige Feigen legt er dazu und die rötlich schimmernde erdbeerduftende Traube, und flaumige Quitten, die reifende Nuß, die schon ihr grünes Gehäuse sprengt, und saftgeschwellte Gurken: so legt er es auf den Altar des Gottes anstatt eines Gebetes für sein eigenes Leben und für die Gesundheit seiner Bäume. Und Niko, die Zauberin, opfert der Kypris den amethystnen Kreisel, umsponnen mit Fäden purpurner Wolle, den zauberkräftigen Kreisel, mit dem sie Männer heranzieht über das Meer, Mädchen hervorlockt aus der Kammer. Ein Mädchen setzt der toten Cikade, die zwei Jahre in ihrer Schlafkammer wohnte, ein Grabmal. Fischer ziehen das schwere Netz empor und finden einen vom Meer verschlungenen Mann, zur Hälfte verzehrt von Fischen. Und sie begraben ihn und die Fische mit ihm unter dem spärlichen Sand des Felsenstrandes; daß die Erde ihn ganz zurücknehme, begraben sie mit ihm die Fische, die ihn angenagt, die von ihm gezehrt haben. Eine schwellende Traube liegt auf dem Altar der Aphrodite, das Dankgeschenk für eine süße, gnädig gewährte Nacht, liegt da, überantwortet der göttlichen Gewalt, nackt, allein, und nicht mehr breitet die Mutter um sie die freundlichen Ranken, umschattet nicht mehr ihren nackten jungen Leib mit Blättern, die süß duften, voll lauen heimlichen Dunkels.

Clemens: Und die welche keltern! und die welche lieben! weißt du keines Wort für Wort?

Gabriel: Die welche keltern, fühlen sich wie die Götter. Es ist ihnen als wäre Bacchus mitten unter ihnen beim nächtlichen Werk. Als stampfte er neben ihnen, das lange Gewand hinaufgenommen bis übers Knie, im roten Saft, dessen Hauch schon trunken macht. Gleichzeitig sind sie Badende und Tanzende: und die Trunkenheit ihres Tanzes ist es, die ihnen das Bad immer höher und höher steigen macht. Stromweis fließt von der Kelter der Most; wie kleine Schiffe schaukeln die hölzernen Schöpfbecher auf der purpurnen Flut. Da bückt sich die schöne Rhodanta tief zur Kelter hinab, und schon ist ihr das weiße leinene Gewand durchnäßt, schon glänzt es triefend ihr um Brust und Hüften:

> Da schlug jeglichem höher die Brust, und keiner von uns war,
> Welcher dem Bacchus nicht und Aphroditen erlag.

Im dunstigen Dunkel, unter Schreien, unter taumelndem Fackelschein, unterm Sprühen des Blutes der Traube, ist auf einmal Aphrodite aus dem Purpurschaum geboren: Bacchus hob sich aus der Kelter, wild wie eine springende Welle, und durchtränkte ein Gewand, daß es niederfloß wie eine leuchtende Nacktheit und schuf aus einem Mädchen die Göttin, um deren Leib Verlangen und Entzücken fließt.

Clemens: Und jene süßen, schamlosen? Jenes, wo sie die Gewänder tauschen und einander aufs neue fester umschlingen? Und jenes, wo sie ineinander verflochten sind und die Götter herausfordern, wo sie sich einander in die Arme sehnen und das Netz des Hephästos um sich herum wünschen und die Götter und Menschen sich herbeiwünschen, sie zu sehen, sie zu beneiden? Sind sie nicht alle schön, diese Gedichte, einfach und schön wie die schönen Muscheln mit rosigem Mund? Sind sie nicht so schön wie schöne flache Trinkschalen aus Onyx und Jadestein? Nicht schön wie ein kupfernes getriebenes Becken, bis an den Rand mit lauterem Wasser gefüllt? Wie die steinerne Brücke, die in einem Bogen über den Bergfluß hinsetzt? Wie das geschwungene Joch der pflückenden Stiere? Und hat Goethe sie nicht geliebt wie nichts zweites auf der Welt? War er nicht selig, als er sie fand, wie der Wanderer, wenn er die Berghalde niederklimmt und zwischen Moos und Gestein, eine Herberge der Eidechsen, ein wundervolles marmornes Gebilde findet, das leuchtende Trümmer eines Götterbildes, die feine gebietende Hand, oder die strahlende Schulter mit dem Knoten des Gewandes? Hat er nicht von da an die Töne seiner Jugend verschmäht und alles in diese Pansflöte gehaucht? Wurden nicht von da an das odysseische Schiff und die leierförmig gekrümmte Bucht, wurden nicht der Fruchtkorb, der Kranz, der marmorne Brunnenrand, das Bett, auf dem Tibull nach der Geliebten seufzte, wurden nicht Pferch und Speicher Vergils, und die idyllischen Weiden des Bion, wurden nicht alle diese geformten Gebilde, alle diese Dinge, welche die Hand der Götter geformt hat, welche wie getriebene Arbeit von den Hämmern des Hephästos den funkelnden kreisrunden Schild der Erde zieren, wurden sie nicht die Heimat seiner Seele? Fühlte er sich nicht dem Bildner näher verwandt als dem Redner? Wen hat er so gepriesen wie jenen, der mit kunstreichen Händen den Brustschmuck der ephesischen Diana schuf? In den Euphrat kühn zu greifen, die Flut in den Händen zu ballen, das war ihm Dichten. Spottete er nicht der Schweifenden? Der ewig Sehnenden? Derer, denen nichts frommt, als ein unablässiges Dürsten nach dem Durste? War ihm nicht die Natur die ewige Bildnerin? Waren ihm nicht alle Kräfte, alle Dämonen, selber die Schmerzen noch Bildner? Antworte mir, Gabriel, ist der geformte Gedanke nicht schön? Hat er nicht den Glanz des Lebens verzehnfacht in sich wie die Perlen den feuchten Schimmer der nackten Hand in sich saugen und zehnfach widerstrahlen?

Gabriel: Ja, der Gedanke ist etwas Schönes und du hast so großes Recht, ihn der Perle und dem Edelstein zu vergleichen. Diesen beiden gleicht er, die schöner sind als alles Blühen und Leben, weil sie über das Blühen und Leben und Sterben hinaus sind. Und für eine junge Welt, die daliegt in Blindheit, ist er das Wunder der Wunder. Was ein Vogel in der Luft für den Seemann, für den, der die Hundswache hat und allein dalehnt, in den Mantel gewickelt: totenstill das schwere dunkle Meer und darüber nicht Nacht, nicht Tag; über den grauen kahlen Inseln hängen Wolkenbänke, regungslos, als hingen sie hier seit Tausenden von Jahren, Inseln der Luft; das Deck, die Rahen überziehen sich mit einem blauen dunstigen Licht, das an ihnen herunterfließt und in die Atmosphäre hinein-

sickert; unerträglich ist die wortlose Erwartung, die Stummheit der lichtlosen, der schattenlosen Welt: was hier der Flügelschlag eines wundervollen Meervogels ist, der heransegelt hoch im Osten, königlich die Schwingen schlagend, der erste Abglanz des heraufblitzenden Tages funkelnd auf ihm: das ist für eine frühe dumpfe Welt der Gedanke. Wir aber sind reicher an Gedanken, als der endlose Meeresstrand an Muscheln. Was uns not tut, ist der Hauch.

Wovon unsere Seele sich nährt, das ist das Gedicht, in welchem, wie im Sommerabendwind, der über die frischgemähten Wiesen streicht, zugleich ein Hauch von Tod und Leben zu uns herschwebt, eine Ahnung des Blühens, ein Schauder des Verwesens, ein Jetzt, ein Hier und zugleich ein Jenseits, ein ungeheueres Jenseits. Jedes vollkommene Gedicht ist Ahnung und Gegenwart, Sehnsucht und Erfüllung zugleich. Ein Elfenleib ist es, durchsichtig wie die Luft, ein schlafloser Bote, den ein Zauberwort ganz erfüllt; den ein geheimnisvoller Auftrag durch die Luft treibt: und im Schweben entsaugt er den Wolken, den Sternen, den Wipfeln, den Lüften den tiefsten Hauch ihres Wesens, und der Zauberspruch aus seinem Munde tönt getreu und doch wirr, durchflochten mit den Geheimnissen der Wolken, der Sterne, der Wipfel, der Lüfte. Und Goethe? Seine Taten sind vielfältig wie die Taten eines wandernden Gottes. Er gleicht dem Herakles, dessen Abenteuer, jedes eingehüllt in eine Glorie, jedes wohnend in einer andern Landschaft, nichts voneinander wissen. Die Lieder seiner Jugend sind nichts als ein Hauch. Jedes ist der entbundene Geist eines Augenblickes, der sich aufgeschwungen hat in den Zenit und dort strahlend hängt und alle Seligkeit des Augenblickes rein in sich saugt und verhauchend sich löst in den klaren Äther. Und die Gedichte seines Alters sind zuweilen wie die dunklen tiefen Brunnen, über deren Spiegel Gesichte hingleiten, die das aufwärts starrende Auge nie wahrnimmt, die für keinen auf der Welt sichtbar werden als für den, der sich hinabbeugt auf das tiefe dunkle Wasser eines langen Lebens. Meinst du wirklich, er habe immer und immer den geformten Gedanken ans Licht der Sonne gehoben wie eine gestielte Schale aus Sardonyx und Chrysopas? Hör zu:

Sagt es niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebendge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.

In der Liebesnächte Kühlung,
Die dich zeugte, wo du zeugtest,
Überfällt dich fremde Fühlung,
Wenn die stille Kerze leuchtet.

Nicht mehr bleibest du umfangen
In der Finsternis Beschattung
Und dich reißet neu Verlangen
Auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebannt
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Bist du, Schmetterling, verbrannt.

Und so lang du das nicht hast
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Hörst du diesen Laut, wie von einem verzauberten Nachtvogel hineingesungen in das Zimmer, wo einer stirbt? Man sagt, er habe es in der Nacht gemacht, in welcher Christine Vulpius gestorben war. Das wirkliche Erlebnis der Seele, welche Worte möchten es ausdrücken, wenn nicht bezauberte! Ein Augenblick kommt und drückt aus Tausenden und Tausenden seinesgleichen den Saft heraus, in die Höhle der Vergangenheit dringt er ein, und den Tausenden von dunklen erstarrten Augenblicken, aus denen sie aufgebaut ist, entquillt ihr ganzes Licht: was niemals da war, nie sich gab, jetzt ist es da, jetzt gibt es sich, ist Gegenwart, mehr als Gegenwart; was niemals zusammen war, jetzt ist es zugleich, ist es beisammen, schmilzt ineinander die Glut, den Glanz und das Leben. Die Landschaften der Seele sind wunderbarer als die Landschaften des gestirnten Himmels: nicht nur ihre Milchstraßen sind Tausende von Sternen, sondern ihre Schattenklüfte, ihre Dunkelheiten sind tausendfaches Leben, Leben, das lichtlos geworden ist durch sein Gedränge, erstickt durch seine Fülle. Und diese Abgründe, in denen das Leben sich selber verschlingt, kann ein Augenblick durchleuchten, entbinden, Milchstraßen aus ihnen machen. Und diese Augenblicke sind die Geburten der vollkommenen Gedichte, und die Möglichkeit vollkommener Gedichte ist ohne Grenzen wie die Möglichkeit solcher Augenblicke. Wie wenige gibt es dennoch, Clemens, wie sehr wenige. Aber daß ihrer überhaupt welche entstehen, ist es nicht wie ein Wunder? Daß es Zusammenstellungen von Worten gibt, aus welchen, wie der Funke aus dem geschlagenen dunklen Stein, die Landschaften der Seele hervorbrechen, die unermeßlich sind wie der gestirnte Himmel, Landschaften, die sich ausdehnen im Raum und in der Zeit, und deren Anblick abzuweiden in uns ein Sinn lebendig wird, der über alle Sinne ist. Und dennoch entstehen solche Gedichte . . .

Böcklins Bild-Konzeptionen.

Der „Kampf um Böcklin" hat ausgetobt. Der Maler ist nicht mehr ein Objekt leidenschaftlicher Tagesstreitereien, sondern Gegenstand unbefangener historischer Würdigung. Die Jahrhundert-Ausstellung hat auch auf unser Verhältnis zu Böcklin beruhigend und berichtigend eingewirkt. Man darf es daher wieder wagen, über Böcklin zu sprechen, ohne Gefahr zu laufen, künstlerische Parteipolitik zu treiben.

Wir sind über Böcklins Schaffen recht gut orientiert. Schick und Lasius, Floerke und Würtenberger, Frey und andere mehr haben ein Material zusammengetragen, das nicht nur über die Arbeitsgepflogenheiten dieses Meisters aufklärt, sondern als Beitrag zur Naturgeschichte des künstlerischen Schaffens überhaupt zu verwerten ist. Auch das psychologische Verhältnis zwischen Erlebnis, malerischer Einbildungskraft und Darstellung wird durch Beispiele aus Böcklins Künstlerleben illustriert und vielleicht auch denen verständlich, die gerade über die Entstehung bedeutender Kunstwerke die abenteuerlichsten Ansichten haben.

Böcklin war kein Stofffucher, sondern ein Finder. Er fand seine Themata, wie man Blumen findet, unter-

wegs, vielleicht nach ganz anderen Zielen. Richtiger noch: er wurde von seinen bildnerischen Gedanken gefunden, die Dinge traten plötzlich an ihn heran und baten ihn gleichsam, sie durch die künstlerische Darstellung aus ihrer Verzauberung in die natürliche Knechtgestalt zu erlösen.

Nicht die Erlebnisse an sich sind interessant, sondern sie werden es einzig und allein in ihrer Beziehung zur malerischen Einbildungs- und Darstellungskraft Böcklins. Daß gerade dieser Vorgang den Funken hergab, an dem sich die Phantasie des Künstlers entzündete, ist das Wichtige.

Als Erlebnisse, an die sich die bildnerische Konzeption schloß, waren für Böcklins Schaffen gleichwertig: Gesehenes wie Geträumtes, Gelesenes und Gehörtes, menschliche Zustände und Landschaftsstimmungen. Aus allen diesen Geschehnissen sog seine malerische Phantasie Anregungen. Nicht nur an die im engeren Sinne malerischen Dinge und Zustände knüpfte der Konzeptionsvorgang an, vielmehr schloß sich häufig eine Bild-Idee aus den scheinbar heterogensten Wirklichkeits-Elementen zusammen.

Böcklin sah einmal Tulpen und Hyazinthen in einem Frühlingsgarten, einen Genesenden, der die junge Mailuft atmete, und eine Gartenlaube in der Nähe seines Züricher Ateliers. Diese drei Seh-Erlebnisse formte die Einbildungskraft zu einem einzigen malerischen Thema, und so entstand das Bild „Die Gartenlaube". Die Entstehung des Gemäldes „Vita somnium breve" führte Böcklin zurück auf den Anblick eines im Grase spielenden Enkelkindes und auf die Erinnerung an den Wandbrunnen in der eigenen Waschküche.

Die unscheinbarsten und alltäglichsten Vorgänge können dem Maler unmittelbar oder als Erinnerungsbilder zu Quellen bildnerischer Einfälle werden. Als Böcklin auf seinem „Meerestingeltangel" genannten Bilde einen von den Tritonen erbeuteten Seehund zu malen hatte, stand ihm ein Tornister aus Seehundsfell, den er als Schuljunge einmal gehabt hatte, „ganz vergnügt und lebendig vor den Augen". Während der Arbeit an den Türkisen in den goldenen Kapitälen der „kastalischen Quelle" fiel ihm eine schöne Frau ein, die in Gold gefaßte Türkisen als Ohrringe trug und ihn in seiner Kindheit aufhob und sich über ihn beugte, als er krank im Bette lag. Böcklin sah einmal einen italienischen Kavallerie-Offizier auf ermüdetem dunklem Pferde an einem hellschimmernden Kornfeld vorüberreiten, und — der „Abenteurer" stand vor seinem inneren Blicke. Ein andermal erzählte er: „Gretchen S .... hat mit roten Schuhen im Gras gesessen ... da ist mir gerade dabei dieses Bild eingefallen." Das Bild „Herbstgedanken" sollte nur einem starken Jugendeindruck, dem wehmütigen Anblick der „Herbstzeitlosen" Ausdruck und Dauer verleihen. Die Entstehung der Berliner „Pietà" ist auf den unter tragischen Umständen erfolgten Tod eines Töchterchens zurückzuführen, und Böcklin wollte das Bild nicht aus dem Atelier lassen, weil er in den Köpfen der Engel die Gesichtszüge seiner verstorbenen Kinder festgehalten hatte. Zur Konzeption der „Freiheit" regte ihn das Nebelmeer auf dem Uetliberge, zu „Armut und Sorge" das schwermütige Augenpaar einer Frau an. Als Böcklin die geistreiche kleine Schrift von Guido Hauck über seine „Gefilde der Seligen" las, in der Hauck das Gemälde als die Szene aus dem zweiten Teile des „Faust" deutete, wo Chiron dem Faust berichtet, wie er auf seinem Rücken Helena über den Peneios getragen habe, wies Böcklin eine Anregung durch Goethes Dichtung ab, sprach aber die merkwürdigen und für einen Maler so unendlich kennzeichnenden Worte: „Goethe und ihm habe das gleiche vorgeschwebt: die Ufer des Arno."

Auf Augenerlebnisse gehen schließlich alle, auch die scheinbar erdachtesten Konzeptionen Böcklins zurück. Boecklin war kein Poet, aber er liebte die Poesie. Homer und Dante, Goethe und Ariost standen stets auf seinem Schreibtische. Der unerschöpfliche Reichtum an Gesehenem, an sinnlichem Anregungsmaterial zog den Maler wohl in erster Linie gerade zu diesen Dichtern. „Odysseus und Kalypso", „Francesca da Rimini und Paolo", „Der rasende Roland", „Ruggiero und Angelica", alle diese Bilder sind nicht Früchte der Lektüre ihres Schöpfers, wohl aber durch die Lektüre befruchtete Bildthemata. Das Gemälde: „Die Felsschlucht", auch „Via mala" genannt, ist keine Illustration im üblichen Sinne zu den Mignon-Versen:

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg;
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.

Bild und Gedicht haben vielmehr den gleichen Ursprung, das Grauen des Menschen, der zu Fuß von Italien nach Deutschland wandernd durch jene schaurig-starre Felsklamm des Gotthardpasses kommt. So läßt auch Theodor Fontane in seinem letzten Roman den greisen Herrn von Stechlin dies Bild Böcklins empfinden und interpretieren. Erst der alte Böcklin schrieb die Verse Schillers:

Horch, im Hain erschallen Lieder
Und die Quelle rieselt klar,
Raum ist in der kleinsten Hütte
Für ein glücklich liebend Paar.

auf ein Triptychon und wies damit auf ein unmittelbares, illustratives Verhältnis des Gemäldes zu den Worten des Dichters hin.

Wenn sich die Stellung des Künstlers zur Welt in entscheidenden Punkten ändert, so wandelt sich auch das Verhältnis zwischen Erlebnis, Einbildungskraft und Darstellung. Böcklin drückt diese Erfahrung einmal so aus: „Man bleibt keinen Tag derselbe. Was einem Zwanzigjährigen gefällt und richtig erscheint, kann einen Mann nicht mehr anregen. Jedes Bild hat in diesem Sinne etwas anderes zu sagen und wenn es eine Wiederholung wäre." Gerade die Böcklinschen Wiederholungen, die mehrfachen Redaktionen eines ihm lieben Themas, die Toteninseln, Frühlingsbilder, Überfälle durch Seeräuber usw. lassen die Entwicklungsfähigkeit des Künstlers und den Weg, den die Entwicklung geht, sehen. Böcklin kommt von einer Ausdruckskunst zur Darstellungskunst, seine Phantasie wird malerischer, d. h. sie läßt immer ausschließlicher nur passieren, was unter den Daseinsbedingungen einer geläuterten und wohligen Sichtbarkeit

existiert, was sich restlos in die bildnerische Sprache übersetzen läßt.

Kunst schaffen heißt ja: einen erlebten Inhalt aus der allen verständlichen Sprache der Natur in die besonderen künstlerischen Darstellungs- und Wirkungsmittel übertragen. Alles Wirkliche muß ein Wirksames, alles Empfundene ein Geschautes werden. Aus dieser Notwendigkeit erwachsen die Probleme, die sich auf das Verhältnis der malerischen Einbildungskraft zur malerischen Darstellung beziehen.

Die durch irgend ein Erlebnis angeregte Konzeption eines Bildgedankens ist in den seltensten Fällen so brauchbar, wie sie auftaucht. Das der Einbildungskraft vorschwebende Gemälde wird nicht einfach in die sichtbare Wirklichkeit hinaus, also auf die Leinwand projiziert, es geht vielmehr im Kopfe des Künstlers selbst durch ein geistiges Purgatorium. Die Bild-Idee wird auf ihre anschaulichen Werte und Qualitäten hin geprüft, zum höchsten ihr möglichen Grade an Sehbarkeit gesteigert und gereinigt und damit auch nach der sachlichen Seite hin verdeutlicht. So geht dem formalen ein psychologischer Läuterungsprozeß parallel oder voraus, der sich nach Böcklin auch auf dem Sofa oder im Bett leisten läßt.

Über das Wesen dieser künstlerischen Kopfarbeit klären nur Beispiele auf. „Ich dachte mir, wie es wäre, wenn jetzt plötzlich ein Kentaur über die Hirslander Matten dahergesprengt käme," mit diesen Worten erzählte Böcklin die Entstehungsgeschichte seines bekannten Bildes: „Der Kentaur in der Dorfschmiede". Auf dem Entwurf zu diesem Gemälde stand aber neben dem Kentauren eine dicke Kentaurin, die auf seinen beschädigten Huf hinwies, als wollte sie — so ließ Böcklin sie sprechen — sagen: „Siehst du, Alter, ich habs schon lange gewußt, daß du nicht mehr fest auf den Füßen bist". Dieses Kentaurenweib tilgte Böcklin dann: „Wenn er eine Frau bei sich hat, denkt man an eine Familie und noch an andere Kentauren, ist er aber allein, so wirkt er als seltene Erscheinung viel auffälliger", außerdem sollte das rein geschäftliche Verhältnis des Tiermenschen zum Dorfschmiede, unter dessen Dach er sich gerade befindet, herausgebracht werden. Auch hier redigierte Böcklin den ursprünglichen Plan. Er hatte den Schmied anfänglich nach der fetten Kentaurin blicken lassen, aber — „das war falsch und brachte einen Nebengedanken in das Bild. Er muß den Kopf sachverständig und überlegend schief halten, während der ganz rohe Bauernkentaur ihm seine Schwierigkeit mit diesem ewigen, nie sitzenden Eisen klagt". Und noch einer dritten sachlichen Korrektur unterzog Böcklin dies malerische Thema: er merzte die erstaunten Blicke des Schmiedes und der dörflichen Zuschauer, denn: „Das ist ein Denkfehler (!), es muß ganz selbstverständlich und etwas Gewöhnliches sein, daß er sich beim Schmied beschlagen läßt." So prüfte Böcklin in strenger geistiger Arbeit den bildnerischen Vorwurf; er siebte das Wirklichkeitsmaterial, das sich seiner Phantasie zur Verfügung stellte, auf die ausdrucksvollen Elemente hin. In Leib und Seele seiner Gestalten dachte Böcklin sich so intensiv und so lange hinein, bis sie ihm in organischer Selbstverständlichkeit und so unanzweifelbar wie irgend ein Naturprodukt vor Augen standen. „Wenn man solche Kerls malt, muß man sich auch seelisch in sie hineinleben," sagte der Maler einmal, „ein Pferdeleib mit menschlichem Oberkörper ist noch lange kein Kentaur."

Vom Rechte des Dichters hat Hugo von Hofmannsthal Gebrauch gemacht, als er gerade dieses Bild als Sprungbrett zu einer tragischen Szene benutzte. Unter Umwandlung eines antiken bildnerischen Motives läßt er die Frau des Schmiedes von dem Kentauren entführt werden und, als sie auf seinem Rücken über einen Fluß schwimmt, von der Lanze des Gatten durchbohrt in das Gewässer gleiten.

Eine „Veritas" kratzte Böcklin von der Bildtafel wieder herunter, weil sie sich zu weit enthüllt hatte und dadurch — nach den Worten des Malers — der Blick des Beschauers von der Sache: der Bewegung des Sichenthüllens, auf Nichtsachliches, auf den schönen Körper abgelenkt wurde. Auf der „Pietà" in Berlin zeigte Böcklin nur die Köpfe und nicht die ganzen Gestalten der Kinderengel, weil er glaubte, den „Ausdruck kindlicher Teilnahme nur so zwingend zum Bewußtsein des Beschauers bringen" zu können, einen Ausdruck, auf den es ihm hierbei allein ankam.

Ein letztes Beispiel: Auf dem Gemälde „Vita somnium breve" befand sich ursprünglich an Stelle des Lebensbrunnens eine große weiße Tafel, auf der die Böcklinschen Verse standen:

Das Leben ist am Morgen
Viel Glück und ohne Sorgen,
Jedoch es hält nicht an.
Das Kind wird Weib, wird Mann.
Es folgt ein höhres Streben
Nach größerem Glück im Leben.
Viel Freude und viel Not,
Zuletzt ein sanfter Tod.

An Stelle dieser aufdringlichen und furchtbaren Zeilen, statt des „Abreißkalenders", wählte Böcklin schließlich die drei Worte, die jetzt des Bildes Titel bilden.

Eines der schönsten Bilder Böcklins heißt „Dichtung und Malerei". Es stellt die Schwesterkünste dar, wie sie aus dem einen, dem Kastalischen Quell schöpfen. Die geschwisterlich enge Verwandtschaft der dichterischen und der malerischen Begabung erlebte Böcklin in sich selbst. Und auch äußere Bande verknüpften den Maler mit der Poesie; er war der Freund eines großen Poeten, der Gottfried Kellers. Aus dem Maler Keller war ein Dichter geworden, ein Dichter aber, der die Welt mit Maleraugen sah; der Maler Böcklin ist stets ein Dichter geblieben.

Der Gefahr, die eine derartige Doppelbegabung für jeden Künstler birgt, gehen moderne Maler dadurch aus dem Wege, daß sie möglichst neutrale, das heißt sachlich interesselose Bildvorwürfe wählen; Böcklin bestand die Gefahr; er rang mit dem Gotte, bis daß er ihn segnete, bis in den Meisterbildern der beglückende Einklang von Gehalt und Gestalt, von Thema und Darstellung erreicht war. Böcklin schuf mit poetischem Geiste gesättigte Bilder, weil er nicht nur als Maler, sondern auch als Poet konzipierte. Das dichterische und das bildnerische Element in seiner Aufnahme der Welt sind absolut untrennbar voneinander, aber das Empfinden des Dichters hörte dort auf, wo die Darstellung des Malers begann.

Wilhelm Waetzoldt.

Max Liebermann

wurde im Juli sechzig Jahre alt. Der Verlag R. Piper & Co. in München brachte ihm zu Ehren ein mit 40 Netzätzungen seiner Werke bereichertes Buch heraus, das von Karl Scheffler mit Klugheit und durchaus nicht jener schwärmerischen Überschätzung geschrieben wurde, die sonst leicht Festschriften anhaftet. Es beginnt:

„Es ist kein lebender deutscher Maler in dem Maße wie Liebermann Gegenstand leidenschaftlicher und hartnäckiger Prinzipienkämpfe geworden; und doch fordert die Eigenart dieses Künstlers dazu nicht auf. Die Ursachen des Streites sind nicht in Liebermanns Werken zu suchen, sondern in den eigenartigen Konstellationen unseres Kunstlebens. Zum Führer und Vertreter einer umfassenden Kunstbewegung ist dieser Moderne geworden, weil er, seit Leibls Tod, der beste deutsche Maler ist, weil diese Tatsache jetzt schon vielen bewußt ist, von einer mächtigen Gegengruppe aber nicht anerkannt wird. In dem Meinungskampf werden die Grundsätze beider Parteien in Schlagworten ausgeprägt, und Liebermanns Kunst gilt hier wie dort als bequemstes Demonstrationsobjekt, ohne daß sie doch die Elemente enthielte, die solchen Mißbrauch nach zwei Seiten rechtfertigen oder doch erklärlich machen würden. Denn zu den großen Revolutionären der Malerei gehört dieser Künstler nicht; seinen natürlichen Anlagen nach gehört er vielmehr zu Denen, die sich an höheren Beispielen zur Selbständigkeit entwickeln.

Er ist nicht ein zur Leidenschaft fortreißendes Temperament, sondern eine ruhig überzeugende Energie; sein Wesen ist bedeutend nicht durch Ueberkraft und Fülle, sondern durch die Fähigkeit, innerhalb einer determinierten Anschauungswelt das Entscheidende zu erfassen. Einer Zeit reich entwickelter Kunstkultur würde Liebermanns Talent sich einordnen, ohne blendend hervorzutreten; innerhalb einer Konvention großer Art wäre er einer der Leistungsfähigsten, Nützlichsten und Selbständigsten, nicht aber einer der Genialsten. Man kann ihn sich ohne Zwang als ein Mitglied alter deutscher Malerzünfte oder als einen Meister der holländischen Schule des siebzehnten Jahrhunderts denken. Wenn man die Impressionisten als eine geschlossene internationale Schule nimmt, füllt Liebermanns Kunst auch heute in diesem Sinne ihren Platz und sie wird jeder Betrachtungsweise, die frei genug ist, den modernen Kunstgedanken als kosmopolitische Energie aufzufassen, als Glied in einer langen Kette erscheinen. Nur der nationalistischen Begrenztheit scheint er außerhalb jeder organischen Verbindung zu stehen; ihr gilt er als ein Gesetzloser. Auf der andern Seite wird dagegen oft von Liebermanns Talent als von etwas Phänomenischem gesprochen. Hier und dort treibt man Politik. Eine ernsthafte Beurteilung wird sich bemühen müssen, solche Verkehrtheiten zu vermeiden, soweit es ihr, als Produkt derselben Gegenwart, die jene Gegensätze erzeugt, immer möglich ist."

Ich habe diese ersten Sätze seines Buches hier abgedruckt, um eine Anschauung der vortrefflichen Schreibart zu geben. Zugleich aber, um zu zeigen, wie sehr wir alle über die Kunst dieses Mannes garnicht verschiedene Meinung sind, wie seine unentwegten Anhänger zu glauben scheinen; eine so bescheidene und tüchtige Ansicht unterschreiben wir ebensogern, wie wir die geschickt eingesetzten Schlagworte als unpassend und unnötige Scherze abweisen müssen. Um einige von ihnen zu nennen.

1. Ist Liebermann durchaus niemals der „Gegenstand leidenschaftlicher und hartnäckiger Prinzipienkämpfe gewesen". Es ist weder etwas Unerhörtes noch so persönliches in seiner „an höheren Beispielen zur Selbständigkeit" entwickelten Kunst, daß ein leidenschaftlicher Widerspruch ernsthaften Sinn hätte. Wohl aber hat seine aggressive Natur ihn selber zum Parteiführer gemacht, ein Teufelskerl von Witz und Unbestechlichkeit, der allzeit das was er konnte, für das einzig erreichbare in der Kunst hielt und das andere nach links und rechts bekämpfte. Es ist ein Kunstgriff, immer wieder uns diesen Kämpfer selbst als den Bekämpften, als Streitobjekt und Siegesgreis vorzuweisen.

2. Scheint es mir eine unnötige Verkleinerung unseres Nationalgutes, diesen energischen und beweglichen Eklektiker als das Höchste darzustellen was wir seit dreißig Jahren hervor gebracht haben: als den „besten deutschen Maler seit Leibls Tod". Daß man Thoma immer leichtsinniger als Gemütsmenschen in die Ecke stellt, kann man als konsequente Einseitigkeit verstehen; aber daß z. B. Wilhelm Trübner vergißt, der doch wirklich kein Poet und Gemütsmensch, wohl aber ein Maler ist, dessen Souveränität seinesgleichen sucht in Europa, dessen Malerei an Selbständigkeit und moderner Hochbildung ihn durchaus in die Reihe der führenden Größen stellt, die man bereitwillig als Lehrer Liebermanns anerkennt und von denen man diesen deutlich als zweiten Ranges unterscheidet: ist eine ebenso einseitige Inkonsequenz. Die übrigens von Scheffler gespürt wird, indem er versucht, Trübner als Koloristen gegen den Valeurmaler Liebermann in die Vergleichung und ganz sacht ins Hintertreffen zu bringen; wie mir scheinen will, aus einer ungenügenden Kenntnis namentlich Trübnerscher Landschaften, da unmöglich ein Mann von dem Geschmack Schefflers die unerhörte Pracht dieser Bilder, ihre sachliche Größe übersehen kann.

Nicht aus „nationalistischer Begrenztheit" sondern gerade aus einer Kenntnis der europäischen Malerei wird man es ablehnen müssen, Liebermann mehr den Nachkömmling einer großen und höheren Periode in der Malerei — der ersten eigentlich modernen — aufzufassen; die unterdessen aber in leidenschaftlichen Naturen wie van Gogh in unerhörter Glut ausgebrannt ist, die zugleich aber schon der Anlauf zu dem war, was zu entwickeln — wie es scheint — den jungen Schweizern übertragen scheint. Dies konsequent zu übersehen, scheint mir eine nationalistische Begrenztheit, eine Einengung und Rückständigkeit.

Aufgabe unserer Talente, soweit sie nicht durch „ein zur Leidenschaft fortreißendes Temperament" zu eigenen Dingen hingerissen werden, ist es: das, was geniale Naturen hinwarfen, aufzugreifen und zu entwickeln. Das hat Liebermann mit einer großen Energie und einer prachtvollen Selbstzucht getan. Er ist nicht mit der Mode gegangen, sondern hat sich aus großer Kunst das errungen, was für ihn zu erreichen war und sich dadurch in die vordere Reihe der deutschen Maler gebracht durch Leistungen, die sich dem Großen nähern. So ist

er gewiß einer der besten Lehrmeister geworden und es war für die norddeutsche Kunst ein Glück, daß er dazu viel Begabung und Neigung hatte. Er hat Berlin zur Kunststadt gemacht und sich in der Berliner Sezession eine Schule geschaffen, wie sie so geschlossen aber viel unfreier etwa Zügel noch besitzt.

Keiner von uns, der nicht jedes seiner Bilder mehr noch seine graphischen Arbeiten mit hoher Achtung sieht; keiner von uns, der seine unübertreffliche Begabung als Lehrmeister und Parteiführer nicht gern anerkannt, keiner von uns, dem dieser in höchstem Sinn auf Sachlichkeit gerichtete, phrasenlose, tüchtige Geist nicht lieber wäre, als der begabteste Nachläufer „aus den üppigen Irrgärten der Romantik": nichts möchten wir, als daß er und mehr noch seine Getreuen, vor einigen andern Dingen ebensolchen Respekt bekämen, wie wir ihn willig ihm entgegen bringen.

In diesem Sinn bringen wir ihm gern unsere Huldigung zu seinem sechzigsten Geburtstag dar. Er ist als Künstler wie als Meister ein wahrhafter Ritter ohne Furcht und Tadel gewesen und wird es bleiben, so lange wir ihn behalten.

S.

Im Festschmuck

sah ich nacheinander zwei bedeutende Städte: Mannheim zum Stadtjubiläum und Zürich zum eidgenössischen Schützenfest; zwei ausgesprochene Beispiele dessen, wie man es machen und nicht machen muß. Vielmehr, wer und wer es nicht machen darf, wenn etwas Ordentliches gewünscht wird.

Der einzelne Bürger nicht, wie sich in Zürich zeigte. Wenn er auch noch so geschmackvoll wäre: es würde doch nur ein Durcheinander aus den vielen und allzuvielen Händen. Er ist aber bekanntlich meist nicht geschmackvoll, wie in andern Orten so in Zürich auch; und so war denn der bedauernswerte Zustand daraus geworden, daß ein Massenaufwand von Fahnen, Flaggenstangen und Girlanden das Bild der Stadt mit unbehaglicher Buntheit überzog, statt es zu verschönern. Wenn der eine in gutgemeinter Naturfreudigkeit leibhaftige Tannenbäume bis in den zweiten Stock ragend an sein Haus bindet, der andere seine schönen schmiedeeisernen Balkons mit landes- oder kantonsfarbigen Tüchern übersteckt; wenn die Baumstämme durch die Bahnhofsstraße ebensolche Binden in anderthalb Meter Höhe zeigen, die nachher verregnen und traurig aussehen; wenn gar an orangefarbene Gesimsverkleidungen rotweiße Fähnchen angehängt sind; wenn mitten in dieser landes- und andersfarbenen Buntheit dann noch weiße Pylonen ganz ärmlich stehen und weiße Blumenkübel nach Wiener Art mit goldenen Quadraten verziert sind: dann ist der einzelne Ausschmücker gewiß sehr stolz auf seine Leistung. Der Fremde aber, der dies alles auf einmal im Durcheinander sieht: er wendet seine Augen erschrocken und in Sehnsucht nach einem Fleckchen, wo die Zürichstadt ihr altes liebes schönes Angesicht zeigt.

Dergleichen gehört in eine Hand und einen Plan; und dann gehört die Ausschmückung nicht an die Häuser, sondern auf die Straße. Wie es in Mannheim tadellos und mit der allerschönsten Wirkung gemacht war. Ununterbrochene Reihen von Flaggenstangen auf jeder Straßenseite waren durch Girlanden verbunden und alle trugen grüne Kränze mit farbigen Bändern. Und diese Bänder waren Straße für Straße in einer andern Farbe gestimmt; da gab es blaue, rote, gelbe usw. Straßen, stets mit dem Grün in einem gehaltenen Widerspiel: nur an den Hauptstellen wie vor dem Schloß reichere Farbenstimmungen. Dahinter verschwanden die Architekturen ganz, soweit sie eben in einer modernen Straße doch nur ein schlechtes Ensemble sind, und wo irgend etwas schön war: wurde es durch diese Gleichmäßigkeit in seinem besonderen Wert gehoben. So war die Stadt wirklich im Festschmuck, indem ihre Straßen geschmückt waren, die allen gehören, und nicht die einzelnen Häuser, daran der Einzige sich versündigen oder verdient machen kann, und in der Gesamtwirkung doch der üble Eindruck bleibt. Der es gemacht hatte, war natürlich ein Künstler gewesen. Nicht ihn persönlich zu rühmen, sind diese Zeilen geschrieben, obwohl er dies verdient hätte: sondern um der Stadtverwaltung eine Anerkennung zu sagen, daß sie sich, wie es doch einzig vernünftig ist, an den Fachmann wandte.

Dies ist vielleicht das übelste an unserer künstlerischen Einrichtung: daß wir Stadt für Stadt — in manchen einzelne, in manchen einen Haufen aufeinander — Künstler haben d. h. also Menschen, die von Berufs wegen ihr Auge und ihre Hand, ihren Geschmack gebildet haben und die also in allen solchen Dingen unsere fachmännischen Berater sein müßten; daß wir ihnen aber nur erlauben, Leinwände in viereckigen Rahmen mit Ölfarbe vollzumalen oder aus Marmor Statuen zu hauen, die wir dann in unsere Stuben — zumeist recht übel aufhängen oder stellen. Wenn ich einen Stiefel gemacht haben will, gehe ich zum Schuster, und wenn ich eine Maschine brauche, zum Ingenieur: nur in künstlerischen Dingen hat jeder Bürger und jeder Stadtrat meist seinen eigenen Leisten. Statt unsere Künstler durch angemessene Beschäftigung von der trostlosen Massenbildermalerei abzubringen, drängen wir sie immer mehr auf ihr enges Gebiet zurück. Die kunstgewerbliche Bewegung hat gezeigt, was wir von den Künstlern profitieren können: also ihr Stadträte anderswo, wenn es einen Festschmuck zu machen gilt, begnügt euch nicht mit dem Enthusiasmus eurer Bürger, es wird im Ganzen gesehen doch nur ein verpfuschtes Stück daraus, sondern laßt euch durch einen Künstler was Rechtes machen; es kostet nicht mehr, spart wohl gar und sieht tausendmal besser aus, wie wir in Mannheim sahen.

S.

Hugo von Hofmannsthal

der Dichter ist zugleich unser vollkommener Schriftsteller. Keinem andern gelingt es so, jedem Ding seine Bedeutung abzugewinnen, scheinbar im Plauderton zu bleiben und doch den gründlichen Ernst zu überholen, wenn es gilt ein klarer Führer zu sein in den geheimnisvollen Beziehungen unseres Daseins zu dem, was wir Kultur nennen. Seine Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller (Rheinlande VI, Heft 8 Seite 75) wie über den Tasso von Goethe (Rheinlande VII, Heft 2 Seite 57) werden aufmerksamen Lesern als Muster guter Darstellung im Gedächtnis sein. Heute dürfen wir ein „Gespräch über Gedichte" aus dem ersten Band seiner gesammelten Prosaschriften abdrucken, worauf der Verlag S. Fischer, Berlin, soeben eine Subskription eröffnet.

In vier Bänden (mit halbjährlichen Pausen herausgegeben) werden jene köstlich stillen Betrachtungen vereinigt sein, die hier und dort in Tageszeitungen und Zeitschriften verstreut erschienen und wie unendlich vornehme Fremdlinge die Aufmerksamkeit derer erregten, denen es um die Würde unserer Muttersprache bange zu werden begann. Es ist kein Sprachschöpfer gleich Luther oder Goethe, der sie schrieb; aber es ist ein zarter und gebildeter Künstler, in dem sich das Gold ihrer Sprache noch einmal ausgibt in lauter seltenen Krönungstalern.

Gedanklich kein Alles- und Besserwisser, auch kein stürmischer Anreger, aber ein überaus bedachtsamer Kopf; so zurückhaltend, daß er manchmal mit absichtlich kühlen Worten eine überraschende Entdeckung zu übergehen scheint. Kein Dichter, der flammend von seinen Zielen spricht, mehr sich verleugnend ein hochgebildeter Liebhaber, den alle diese Dinge nicht berühren, dem es aber Freude macht, sie recht köstlich und übersichtlich darzulegen; gleichsam um sich im Reichtum seiner vielverschlungenen Gedankengänge wohl zu fühlen. Und dennoch ein Dichter in dem tiefen Lebensgefühl, davon seine klugen und kühlen Sätze getragen werden: wie weiße Wasserblumen auf einer in verborgener Strömung vom Abendgold erwärmten Flut.

So ganz modern und dennoch etwas biedermeierisches, wo zärtliche Liebe sich in den kühlen Formen des Empire versteckte und allen harten Prunk daraus entfernte, sind diese Niederschriften: so sieht man das altmodische Buchgewand von damals gern wieder aufgelebt im Druck und glattem Papier-Einband mit gelbem Schnitt den E. R. Weiß den Büchern gab. Das sind dann keine Bände mehr, die man sich kauft und liest und wieder beiseite legt: es sind in Wahrheit Bücher; man hält sie wohlig in der Hand und denkt an stillen Abendstunden gern daran, daß sie auf dem Brett dastehen, heimlich wie Freunde mit uns im Zimmer sind.

Ob sie in vielen Stuben stehen werden? Fast weiß ich nicht, ob wir so sind, daß dies zu wünschen wäre; wenns aber wäre, dann müßte man es auf der Straße merken, daß in den Häusern solche Bücher ständen.

W. Schäfer.

Herausgeber W. Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H., Druck A. Bagel, Düsseldorf.

Palma Vecchio: Ruhende Nymphen.
(Neuerwerbung im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M.; s. Seite 55.)

J. F. Dielmann:
Dorfweg im Taunus.

Anton Burger: Landſchaft mit pflügendem Bauer.

Die Cronberger Malerkolonie.*

In jener Periode unſeres nationalen Geiſteslebens, die man unter dem Geſamtnamen der romantiſchen zuſammenfaßt, iſt die Geſchichte der bildenden Künſte in Deutſchland zu verſchiedenen Malen eng verflochten geweſen mit der beſonderen Ortsgeſchichte der Frankfurter Kunſt. In Frankfurt hat die von Rom ausgegangene deutſche Frühromantik in der Perſon des Nazareners Philipp Veit ihre reinſte Darſtellung auf heimatlichem Boden gefunden, nicht minder aber hat hier ein ſpäterer und weſentlich anders gearteter Ableger der romantiſchen Bewegung Wurzel geſchlagen, welcher von der durch Schadow geleiteten Düſſeldorfer Schule aus dorthin verpflanzt wurde. Der namhafteſte Anhänger dieſer jüngeren Düſſeldorfer Romantik und zugleich ihr langjähriger Vertreter an der Kunſtſchule des Städelſchen Inſtituts war Jakob Becker, auch Becker von Worms nach ſeinem Geburtsort geheißen, bekannt durch ſeine mit landſchaftlicher Szenerie verbundenen Genrebilder, die heute noch, und namentlich im Main- und Rheingebiet, in Nachbildungen weit verbreitet ſind. Gleichen Anteil hat jedoch an der eigenartigen Entfaltung des damaligen Frankfurter Kunſtlebens mit Becker Jakob Fürchtegott Dielmann gehabt, der mit ihm von Jugend auf befreundet, auch ungefähr gleichaltrig geweſen iſt. Weniger vom Glück begünſtigt, auch minder produktiv begabt als Becker, hat Dielmann zwar an Popularität wie an äußeren Erfolgen hinter dieſem zurückgeſtanden. Wägt man jedoch die Arbeitserträgniſſe beider Künſtler nach ihrem bleibenden ideellen Werte gegeneinander ab, ſo neigt ſich die Wagſchale ohne Zweifel zu Dielmanns Gunſten. Dielmann iſt es insbeſondere geweſen, der in Frankfurt die dorthin verpflanzte Düſſeldorfer Kunſtweiſe lebensfähig gemacht hat, indem er ihr einerſeits die akademiſche Befangenheit nahm, anderſeits die Freiheit einer geſunden und individuellen Weiterentwickelung gab. Auch das Beſte, was Düſſeldorf unter Schadowſcher Regie geleiſtet hat, iſt Atelierkunſt geblieben, ohne Fühlung mit der beſonderen Beſtimmtheit irgend eines lokalen oder volkstümlichen Charakters. Dieſe Art hätte ebenſogut an jedem andern deutſchen Kunſtzentrum, in Karlsruhe oder in Weimar, oder wo man ſonſt will, ihre Pflege finden können. Daß aber aus dem fremden Lernſtoff in Frankfurt eine eigene heimiſche Kunſt hervorging, hat erſt Dielmanns Eintreten möglich gemacht.

* Aus „Kunſt und Künſtler in Frankfurt am Main im neunzehnten Jahrhundert" (Selbſtverlag des Frankfurter Kunſtvereins) mit liebenswürdiger Erlaubnis des Frankfurter Kunſtvereins hier abgedruckt, und zwar aus dem erſten Teil „Das Frankfurter Kunſtleben im neunzehnten Jahrhundert" von Heinrich Weizſäcker. Dieſer Teil erſcheint in einigen Wochen mit 111 Seiten Text und 52 Lichtdrucktafeln. Wir kommen dann noch darauf zurück. Die Red.

Dielmann ist selbst ein geborener Frankfurter oder richtiger ein geborener Sachsenhäuser gewesen, und die Anfänge seiner künstlerischen Betätigung wurzeln denn auch in der am Orte gegebenen Tradition. Die frühesten Zeichenstudien, die der im Städelschen Kunstinstitut aufbewahrte Nachlaß des Künstlers enthält, sind noch ganz in der säuberlichen, durchgefeilten Art der alten Frankfurter, eines Radl oder Johann Friedrich Morgenstern gehalten. Zum Maler ist Dielmann jedoch in Düsseldorf gebildet worden, wohin er sich 1835 mit einem Stipendium der Städelschen Stiftungsadministration begab, um 1842 nach Frankfurt zurückzukehren, nachdem auch Jakob Becker seinen Wohnsitz dorthin verlegt hatte. Von allem Anfang an ist Dielmann eine ungewöhnliche koloristische Begabung eigen gewesen. Er ist zwar in den Genrebildern seiner frühen Zeit, zu denen er, wie Jakob Becker, die Stoffe unter dem Landvolk am Rhein und in Kurhessen fand, nicht frei von einer gewissen trockenen Behandlungsweise der Farbe, die eine Düsseldorfer Eigentümlichkeit ist, aber in seinen rein landschaftlichen Darstellungen tritt merkwürdig früh ein durchaus unabhängiger und starker Farbensinn hervor. In Frankfurter Privatbesitz hat sich von dem Künstler eine kleine, noch im Anfang der dreißiger Jahre entstandene Ölstudie erhalten — sie stellt das Burgtor der Ruine Eppstein im Taunus vor und hat später verschiedenen bildmäßig ausgeführten Wiederholungen von seiner Hand zugrunde gelegen — und hier schon tritt eine geradezu meisterhafte Sicherheit und Selbständigkeit der farbigen Anschauung zutage. Namentlich ist darin das Grün, das ja immer eine besondere Probe auf die Farbenempfindung des Landschaftsmalers ist, in einer so rückhaltlosen Frische und Intensität des Tons gegeben, daß man sich fragen möchte, wo in dieser Zeit, von Constable und den ihm gesinnungsverwandten französischen Meistern abgesehen, ein Gleiches wohl zu finden wäre. Nichtsdestoweniger handelt es sich dabei nur um eine jugendliche Kraftprobe. Die eigentliche Ausbildung von Dielmanns Kolorit fällt dagegen in seine zweite, Frankfurter Periode. Es ist schwer, hier genaue Zeitbestimmungen zu geben, genug, im Anfang der fünfziger Jahre finden wir ihn im vollen Besitz seiner eigentümlichen farbigen Mittel. Wir sehen ihn da Schritt halten mit den in der Entwickelung am allerweitesten vorgedrungenen Vertretern der Farbenkunst seiner Zeit, und wie diese sehen wir ihn arbeiten an der Feststellung bestimmter Beleuchtungsvorgänge, die damals für alle dem Fortschritt in der Malerei dienenden Bestrebungen der Gegenstand eindringender Studien waren. Da herrscht im Bilde der unter freiem Himmel ausgebreiteten Landschaft kein Atelierlicht mehr wie etwa gleichzeitig noch bei Lessing, Pose, Funk und selbst bei Achenbach. Vielmehr führt uns Dielmann Motive vor Augen, die in voller Sonne gesehen und bewußt so wiedergegeben sind. Ein warmer, leicht ins Graue spielender Gesamtton hält den pastos aufgesetzten Farbenkörper zusammen, ähnlich wie in Millets oder in Deeamps' Landschaften; blendend hell belichtete Flächen strahlen das Sonnenlicht zurück, dessen Reflexe auch die Schatten in zarte Halbtöne auflösen.

Aber noch mehr, den neuen koloristischen Prinzipien bieten sich auch neue Motive als Träger an. Wir haben es bei Dielmann zwar noch nicht mit jener höchsten Vereinfachung des Naturausschnittes zu tun, die sich, um ein Wort von Théodore Rousseau zu gebrauchen, am „kleinsten Raum" der unendlichen Natur genügen läßt, um darin die Schönheit des Ganzen ahnend zu umfassen. Dielmann hat innerlich noch keineswegs — so wenig übrigens wie Rousseau selbst — den Reizen einer reicheren Formenwelt entsagt, und er fand deren mehr als genug in der seiner engeren Heimat zunächst gelegenen Natur, in dem burgenreichen Höhengebiet des Taunus und der benachbarten Flußtäler, oder in den malerischen Städtchen und Dörfern im Rheingau und in der Wetterau. Aber doch weiß er diese Formen so zu fassen, daß nicht eigentlich das stoffliche Interesse am Motiv, sondern dessen malerische Behandlung für den Eindruck entscheidend ist, und das Prinzip der anspruchslosen Schönheit, das auch ihm obenansteht, bringt somit doch seine ganze Auffassungsweise aufs neue in eine Linie mit dem bekannten Typus des „paysage intime".

Hat Dielmann irgendwelche Beziehungen zur Pariser Schule gehabt, wie sie ja bei deutschen Künstlern zu seiner Zeit nicht selten vorkamen, oder hat er seine Art der Anschauung ganz aus sich allein geschöpft? So nahe es liegt, diese Frage aufzuwerfen, so schwierig ist es doch, eine befriedigende Antwort darauf zu geben. Nach verschiedenen, uns von kundigster Seite zuteil gewordenen Informationen ist er nie in Frankreich gewesen. Hingegen gab es damals in Frankfurt, auch unter den mit Dielmann befreundeten Kunstliebhabern einige, die Bilder aus der französischen sogenannten Schule der dreißiger Jahre besaßen. Vielleicht genügten einige solcher Eindrücke schon, um verwandte Vorstellungs- und Empfindungsreihen auch in ihm zu wecken, zum mindesten wäre das kein vereinzelter Vorgang. So ist beispielsweise Eduard Schleich in München dazu gelangt, Luft und Licht im Sinne der modernen Franzosen zu behandeln, nachdem ihm zufällig einmal ein paar Bilder von Deeamps und Marilhat zu Gesicht gekommen waren. Dielmann selbst pflegte nichts dagegen einzuwenden, daß man seine Kunst mit der neueren französischen verglich. Nur dagegen hat er sich im berechtigten Gefühl des Eigenwertes seiner Leistungen mit Entschiedenheit verwahrt, wenn etwa ein solcher Vergleich unter dem Gesichtspunkt irgend einer Abhängigkeit gezogen wurde, die man ihm unterschob, und eine solche ist ja auch in der Tat durch den vorhandenen Sachverhalt nicht unmittelbar bedingt. Soweit sich dieser mit Sicherheit übersehen läßt, zeigt er nicht mehr als die schon kenntlich gemachte Koinzidenz der auf beiden Seiten hervortretenden künstlerischen Grundanschauungen, und nur der Empfindung, zu der auch andere geschichtliche Erfahrungen hindrängen, vermöchte er im übrigen eine neue Bestätigung zu geben, wie wenig in der Regel für die Erklärung derartiger Zusammenhänge mit den üblichen allgemeinen Begriffen der Abhängigkeit oder der Beeinflussung getan ist, da sie vermutlich auf einer Mehrheit von wesentlich feineren und komplizierteren psychischen Vorgängen beruhen, die im einzelnen wie im ganzen einer näheren Feststellung noch warten. Aber wie dem auch sein möge, es bleibt

A. Burger: Goldene Luft in Frankfurt.

die Tatsache bestehen, daß sich in Dielmanns Kunst eine höchst interessante Parallelerscheinung zu jenen Neuerungen in der Behandlung der Farben- und der Beleuchtungsprobleme darstellt, die gleichzeitig auch die französische Kunstwelt und, wie bekannt ist, nicht nur diese allein in Spannung hielten. Sind doch eben damals der schon genannte Eduard Schleich mit Lier und Spitzweg in München, Karl Blechen in Berlin, Valentin Ruths in Hamburg, Richard Burnier in Düsseldorf, um nur diese paar dem engeren deutschen Reichsgebiete angehörigen Namen aus einer Zahl, die sich leicht vermehren ließe, herauszugreifen, in der Verfolgung gleicher Ziele gleich rühmenswert hervorgetreten. In der Reihe dieser Neuerer ist Dielmann als einer der Ersten vorangegangen und er darf, was Frankfurt anlangt, das besondere Verdienst für sich in Anspruch nehmen, daß er jene wichtigste Reformbewegung, die sich im Gebiet der farbigen Darstellungskunst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts vollzog, in Verbindung gebracht hat mit den bodenständigen Elementen des Ortes selbst.

Dielmann sind die Früchte seiner Tätigkeit nicht mühelos in den Schoß gefallen. Er hat sie sich in andauernder, ernster Arbeit erworben. Bei allen, die ihm näherstanden, hat sich insbesondere die Erinnerung an eine eigentümlich bedachtsame Arbeitsweise, die er zu beobachten gewohnt war, erhalten. Er konnte ängstlich zaudernd mitten in einem angefangenen Werke stehen bleiben oder, wenn ihm ein Stück daran nicht gefiel, ließ er es sich nicht verdrießen, so lange und so oft von neuem darüberzugehen, bis der nach seinem Ermessen vollkommene Ausdruck dessen, was er suchte, gefunden war. An einem Bilde wie dem schönen von 1858 datierten Motiv aus Aßmannshausen, das in der Galerie des Städelschen Instituts hängt, hat er den Vordergrund wohl siebenmal abgekratzt und wieder neu gemalt, bis er mit sich selbst zufrieden war. Aus dieser langsamen, zuweilen ganz aussetzenden Art zu arbeiten erklärt es sich auch, daß die Zahl der von ihm erhaltenen Werke nicht besonders groß ist. Sie hätte wohl kaum ausgereicht, um ihm den vorbildlichen Einfluß in den jüngeren Reihen der Frankfurter Künstlerschaft zu sichern, den er tatsächlich besaß, hätte ihm nicht gleichzeitig eine ungewöhnliche Redebegabung zu Gebot gestanden, vermöge deren er sich im Kreise von Freunden nicht ungern über Fragen und Forderungen des künstlerischen Berufes in ebenso geistvoller als lehrreicher Weise hören ließ. Dieselbe Ursache dürfte dazu beigetragen haben, daß er, obwohl er in der Intimität und Frische seiner wertvollsten Schöpfungen von keinem seiner Nachfolger erreicht worden ist, dennoch auch diesen in der weiteren Ausbildung und Verwertung der von ihm gefundenen Darstellungsmittel die eine und andere ungelöste Aufgabe zurückließ.

In diesem jüngeren Kreis tritt ergänzend neben Dielmann vor allem die kecke und impulsive Persönlichkeit von Anton Burger, den mit dem Genannten eine Geistes- und Arbeitsgemeinschaft der seltensten Art verband. An zwanzig Jahre lang führte Burgers täglicher Weg nach Tische, wie er des öfteren selbst erzählt hat, in Dielmanns Atelier. Er durfte sich dort in kameradschaftlichem Gedankenaustausch manches treffende Wort und manchen praktischen Wink aneignen, aber doch nicht ganz ohne Gegenleistung von seiner Seite. Wenn Dielmann in seiner gewohnten Art es nicht über sich gewinnen konnte, mit dieser oder jener Arbeit abzuschließen, so wurde Burger angestellt, um vollends die letzte Hand anzulegen. In Dielmanns späteren Lebenstagen, in denen seine Arbeitskraft zusehends durch Krankheit gelähmt wurde, hat ihm Burger diesen Liebesdienst sogar sehr oft erwiesen, wenn nicht etwa auch einmal Schreyer in gleicher Weise mit aushalf. Möglich war das natürlich nur bei einer so weitgehenden Einstimmigkeit von Anschauung und Arbeitsweise, wie sie in diesem Falle wohl ebensosehr in der persönlichen Freundschaft beider Künstler, als in der Beschaffenheit ihrer natürlichen Begabung im voraus bedingt war. Verschieden in dem Maße der Ergiebigkeit, mit der die schaffende

Phantasie ihre Kräfte hergab, waren sie doch gleich im Grunde ihres Empfindens. Man könnte allenfalls die Behauptung aufstellen, daß wenn bei Dielmann der Feinschliff der Einzelarbeit überwiegt, bei Burger, dem die Arbeit unglaublich leicht von der Hand ging, sich zuweilen etwas mehr die Routine geltend macht, dagegen vertreten beide in allen wesentlichen Dingen eine und dieselbe künstlerische Erziehungsform, in der die Delikatesse des Vortrags und die Pflege des Tons um seiner selbst willen die am meisten hervortretenden Merkmale bilden. Ebenso übereinstimmend verhalten sich beide Künstler in Ansehung der Stoffgebiete, denen sie sich widmeten, wenngleich es Burger gelungen ist, den Umkreis der heimatlichen Motive, den sie beide nicht verließen, in mehr als einer Richtung noch eingehender auszubeuten. Eine von Dielmann selten, von Burger dagegen mit Vorliebe behandelte Spezialität sind die Helldunkelstimmungen von malerisch wirksamen Innenräumen, in denen er dieselben Tonschönheiten aufgesucht hat, die einst auch die alten Niederländer darin aufdeckten. Die Dorfschmiede, der Kramladen, die Schenke auf dem Lande u. a. m. sind Motive, in denen er dem unvergleichlichen Zwielicht, das die Spelunken eines Brouwer oder Teniers erfüllt, in Wahrheit überaus nahegekommen ist. So wirksam er aber hier von der dunklen Farbenskala seiner Palette Gebrauch gemacht hat, so glänzend hat er sich doch auch den Anforderungen der „en plein air“ behandelten landschaftlichen Vorwürfe gewachsen gezeigt, und ihren Meister haben an ihm vor allen Dingen die malerischen Reize der Frankfurter Altstadt gefunden.

Wer auch nur einmal an einem hellen Sommermorgen die vertrauliche Enge dieser Gassen durchwandert und sein Auge daran erfreut hat, wie sich die barocken Giebel der Häuser im Frühlicht sonnen, wie sich das verwitterte Grau ihrer Schieferverkleidung mit dem leuchtenden Rot der Geranien und Nelken schmückt, die an den Fenstern blühen, und wie aus der Dämmerung der Toreinfahrten und Höfe der alten Kaufmannstadt so manches Detail von edelster alter Baukunst auftaucht, der wird bekennen, daß niemand diese bestrickend malerischen Eindrücke lebendiger vor Augen gestellt hat, als Burger getan. Es haben andere mit gleicher Liebe dasselbe Thema behandelt: Peter Becker hat mit seiner Stilweise den altertümlichen Zug noch eindringlicher herausgeholt, Reiffenstein hat das architektonisch Merkwürdige mit der eingehenden Sachkenntnis des Fachmannes behandelt, keiner aber hat über Burgers Farbe verfügt, keiner auch über die Gabe, das eigentümliche Leben, das hier zu finden war und ist, in seinen mannigfaltigen Typen im Bilde wiederaufleben zu lassen. Denn für diese seine besondere Domäne, in der er im eigentlichsten Sinne des Wortes zu Hause war — er selber war ja in dieser Altstadt geboren —, hat Burger auch seine eigene Staffage gefunden oder vielmehr er brauchte sie nicht zu entdecken, er konnte sie greifen inmitten des buntbewegten Verkehrs, der diesen gewerbe- und handwerktreibenden Vierteln der alten Innenstadt von jeher ihr Gepräge verliehen hat. In der mit gutem, aber nie verletzendem Humor aufgefaßten Charakterdarstellung, die Burger davon gab, unterstützte ihn eine bedeutende Übung, die er sich auch als Figurenmaler immer angelegen sein ließ. Manches von dem, was er dort mit Stift und Pinsel festgehalten hat, gehört freilich heute schon der geschichtlichen Vergangenheit an, wie die Bilder aus dem Marktgewühl des Römerbergs oder aus der ehemaligen Judengasse oder aus den Fuhrmannsherbergen, in denen sich vorzeiten ein wesentlicher Teil des Güterverkehrs abspielte. Anderes dagegen ist geblieben, wie die originelle Umgebung der „Langen Schirn“, wo noch wie ehedem das Bäcker- und Metzgerhandwerk seine Verkaufsstände hat, der Tuchgaden, die Bendergasse und so mancher andere reizvolle Winkel, der auf die Echtheit von Burgers Schilderungen noch heute die Probe ablegt.

Wie immer, wo ein neues und inhaltreiches Prinzip der künstlerischen Bildung hervortritt, erscheinen die im Gebiet des heimatlichen Sitten- und Landschaftsbildes dominierenden Persönlichkeiten von Dielmann und Burger begleitet von einer Gruppe verwandter Künstlercharaktere, die zur weiteren Ausbreitung der von ihnen eingehaltenen Bestrebungen beitrugen. Diese sind es, die mit ihnen zusammen seit dem Beginn der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts den Kern der sogenannten Cronberger Malerkolonie gebildet haben. Es war nach Burgers eigener Aussage im Jahre 1858, daß er, um den Zerstreuungen der Geselligkeit zu entgehen, von Frankfurt nach dem benachbarten Gebirgsdorfe Cronberg hinüberzog. Bald folgte ihm Dielmann nach und dann eine ganze Reihe gleichaltriger oder jüngerer Künstler. Manche heitere Erzählung hat sich von dem Zusammenleben dort erhalten, dessen Mittelpunkt das Gasthaus zum Adler bildete, wo noch ein Saal mit improvisierten Wandmalereien von den harmlosen Festen zeugt, die hin und wieder in dem immer froh gelaunten Kreise die ernstere Tagesarbeit ablösten. Unter den hier zu nennenden Künstlern berührt sich Philipp Rumpf am nächsten mit den beiden führenden Talenten, als Meister der Farbe sowohl wie als feiner Beobachter in landschaftlicher und genrehafter Darstellung. Zu der Kolonie, der sich Rumpf im Jahre 1875 anschloß, gehörte ferner schon seit 1869 der hochbegabte Landschaftsmaler Jakob Maurer, der ebenfalls mit Burger und Dielmann verwandte Ziele verfolgte, und früher noch, wenngleich vorübergehend, zählten zu den Gliedern der Vereinigung Adolf Dreßler, später in Breslau, und Hugo Kauffmann, später in München, der Sohn des bekannten Hamburger Malers Hermann Kauffmann. Mit der Zeit bildete sich in Burgers Haus und Atelier, je mehr die Zahl von tüchtigen jüngeren Kräften wuchs, die seinen Umgang oder auch geradezu seinen Unterricht aufsuchten, eine förmliche Schule aus; als seine Schüler nennen wir nach Angaben, die von ihm selbst herrühren, die Malerinnen Berta Bagge, Emmy Bauer und Minna Roberth und ferner Josef Cassar, Jakob Hertling, Nelson G. Kinsley, Fritz Wucherer u. a. Weitere namhafte Künstler haben sich sodann, sei es dauernd, sei es zu regelmäßig wiederkehrendem Sommeraufenthalt, in dem aufblühenden Villenorte niedergelassen, ohne der hier geschilderten engeren Gruppe anzugehören, deren Mittelpunkt bis zu seinem unlängst erfolgten Tode Burger war. In diesen weiteren Cron-

berger Kreis dürfen Richard Fresenius, Wilhelm Friedenberg, Norbert Schrödl und Heinrich Winter eingerechnet werden, zu denen neuerdings Ferdinand Brütt aus Düsseldorf hinzugetreten ist; in früherer Zeit haben endlich auch Peter Burnitz und Adolf Schreyer häufig in Cronberg geweilt.

Auch Burger ist, nebenbei gesagt, einmal in Paris gewesen, und Schreyer, der ihn dort willkommen hieß, war in der Lage, ihm sogleich an Ort und Stelle die günstigsten Aussichten für sein materielles Fortkommen zu eröffnen. Allein Burger konnte sich nicht entschließen, dem heimatlichen Boden zu entsagen. Nur da sah ihn das Leben an, wie er es als Künstler gestalten konnte und wollte: „es mußte", wie er sich einmal lange Jahre nachher in der Erinnerung an den erzählten Vorgang ausdrückte, „auf der Scholle gewachsen sein". In dem Bekenntnis zu diesem Grundsatz hat er zeitlebens Wort gehalten. Er hing an seiner Heimat mit allen Fasern seines Empfindens, und über das Motiv dieser starken und unzerstörbaren Heimatliebe führt denn auch der letzte und entscheidende Weg zum Verständnis der künstlerischen Ziele, die er mit den ihm Gleichgesinnten verfolgt hat.

Die Zeit, die in der künstlerischen Arbeit des vergangenen Jahrhunderts die Bedeutung der realen Erscheinungswerte zu erneuter Anerkennung brachte, hat auch den Begriff der „Milieuschilderung" aufgestellt, um damit eine der Aufgaben zu umschreiben, die aus den neu gewonnenen Gesichtspunkten der künstlerischen Anschauung mit Notwendigkeit hervorgehen mußten. Im Rahmen dieser Aufgabe vollzieht sich auch die Bewegung, deren Seele Dielmann und Burger waren, und zwar nicht nur insofern es sich für sie darum handelte, eine gegebene natürliche und geistige Mitte in bezeichnender Wiedergabe vorzuführen, sondern auch insofern als ihre schöpferischen Kräfte selbst mit dem Umkreis, den sie schilderten, durch Herkunft und Erziehung aufs engste verwachsen waren. Die Umgebung, die sie gebildet hatte, war es, die sie wiederum aus sich selbst zum Bilde werden ließen. Und eben aus dieser Voraussetzung ergeben sich auch die schon angedeuteten Charakterzüge ihrer Kunst, mit denen sie uns mehr gegeben haben als bloße Wirklichkeitsbilder. Aus dem völligen Verwachsensein mit ihrem Gegenstande gewannen sie eine Schärfe des intuitiven Erkennens und eine Feinheit der psychischen Einfühlung, oder mit einem Wort eine Wahrhaftigkeit der Darstellung, die nicht überzeugender noch gewinnender sein könnte, daher aber auch eine Wärme und Tiefe der gemütvollen Anschauung, die ihre Werke zuallermeist der Liebe wert macht.

Jakob Maurer: Ansicht von Cronberg.

Die Schätzung der Plastik und Zwei Meisterwerke aus der neugegründeten Skulpturensammlung der Stadt Frankfurt a. M.

Es wäre ein genußreiches Spiel der Gedanken, einmal zu untersuchen, wie die Schätzung gewisser Kunstgattungen, seien sie nun historisch, national oder technisch bestimmt, von einer ganzen Reihe oft gar nicht miteinander verwachsener Umstände abzuhängen pflegt. Einmal ist es eine Art von Parallelismus der Entwicklung, der die Augen der Allgemeinheit für eine besondere Formgebung empfänglich macht, dann wieder kommt der Anstoß zur Schätzung durch einen Zufall, durch einen Fund — oder aber, es hat die Wissenschaft sich an den vorhandenen Gebieten bis zur Erschöpfung und Gleichgültigkeit lahm gelaufen und sucht im Ungeschätzten neue Weideplätze. Für den Parallelismus der Empfindung bietet die Schätzung der Antike den schlagendsten Beweis. Die Renaissanee begann erst in dem Augenblick die Schöpfungen der Griechen und Römer, die man doch auch vorher in Menge vor Augen gehabt hatte, zu lieben, zu verstehen und im gewissen Sinne nachzuahmen, als ihr Empfindungsniveau mit dem der Antike auf dieselbe Höhe gerückt war, und als sich die Zeiten durch die Gleichartigkeit des künstlerischen Fühlens gleichsam Auge in Auge gegenüberstanden. Das 17. Jahrhundert mit einem ganz andern Willen und ganz anderen Sensationen als die Hochrenaissance wandte sich auch sofort einer andern Art von Antiken zu, nämlich der reichbewegten, pathetischen, mit einem Wort: dem antiken Barock (der Ecce homo des Guido Reni entspricht genau dem sogenannten sterbenden Alexander der Uffizien); und in unserer Zeit erlebten und erleben wir einen ganz ähnlichen Zusammenklang einer sich bildenden neuen Form mit einer schon vorhandenen: das Eingehen der westlichen Kunst auf die japanische. Plötzlich — nachdem in der Zeit des Rokoko aus wohl begreiflichen Gründen schon einmal eine Annäherung an den Osten stattgefunden hatte, tauchen japanische Einflüsse an allen Ecken und Enden auf, in der Malerei, in der Bildhauerkunst, im Kunstgewerbe und — nicht zum mindesten — in den graphischen Künsten. Und doch! Wer die Linien der Entwicklung in den Gestaltungsprinzipien der Kunst des 19. Jahrhunderts verfolgt hat, weiß genau, daß die Entwicklung auch ohne Japan zu solchen Resultaten hätte führen müssen. Als ein Wunder, sich ausnehmend wie eine Art von prästabilierter Harmonie, erscheint dabei nur die Tatsache, daß äußere geschichtliche Geschehnisse fast nie verfehlen, den Prozeß des Verstehens und Sicheinlebens in solche dem Gefühl plötzlich nahegerückten fremden Güter zu erleichtern und zu beschleunigen. So hat der russisch-japanische Krieg und der größere Platz, den sich die japanische Nation im Bewußtsein der westlichen Völker zu erringen wußte, die Einwirkung ihrer Kunst im höchsten Grade nachdrücklich gemacht.

Mit dem Überblick über die angedeuteten Parallelen läßt sich in eigentümlicher Weise verknüpfen eine Betrachtung des Verhältnisses der Wertungen von Malerei und Skulptur zu verschiedenen Zeiten. Es ist gar keine Frage: in unserer Zeit herrscht die Malerei, und sie hat geherrscht — unumschränkt — zum mindesten seit Winckelmann, wo eine Art von Gelehrtenbegeisterung die Plastik der Antike für kurze Zeit in den Vordergrund zu rücken versuchte. Selbst der gebildete Italienreisende muß zugeben, daß sich sein Gemüt viel reicher und lebendiger mit Bildern als mit Plastiken bevölkerte, und daß auch die Ekstasen, die ihm die Medieeergräber des Michelangelo, die Reliefs des Donatello in Padua, oder der Kolleoni vorübergehend gegeben haben, an dieser Tatsache nichts zu ändern vermögen. Der Grund liegt in unserer malerischen und unplastischen Veranlagung einerseits, anderseits aber auch in einer allgemeinen geringeren Fähigkeit, rein künstlerisch zu werten. Die Malerei ist gegenständlicher und mannigfaltiger. Sie läßt mehr Gruppierungen zu, gibt mehr, bietet einer gegenständlichen und unkünstlerischen Betrachtungsweise mehr Handhaben. Auch der Unverständige meint sie verstehen zu können, wie man zuweilen Wagnersche Musik durch Auswendiglernen motivischer Rhythmen zu fassen glaubt. Zudem ist das Urteil unserer Zeit noch immer ein voreingenommenes. Noch immer gilt der, man könnte sagen, auf eine Art anatomischer Harmonie gegründete Schönheitskanon der Griechen. Er ist es, der einer richtigen Schätzung der Ausdruckskunst, der chinesischen, japanischen, indischen, ägyptischen, byzantinischen, romanischen, gotischen hindernd im Wege steht. Der Durchschnittsmensch ist Attizist. Befreien wir uns von der Herrschaft des griechischen Ideals und die Schätzung der Plastik wird in ungeahnter Weise steigen.

Am Anfang der Renaissance schien es, als sollte die Skulptur ihren Rang neben der Malerei behaupten, so wie sie im klassischen Griechenzeitalter ihr überlegen war, aber diese Stellung behielt sie nicht lange. Als die Gestaltungsweise Venedigs den Sieg über das Römisch-Toskanische errungen hatte, war es mehr oder weniger auch mit der hohen Stellung der Plastik vorbei. — Man ist immer malerischer geworden. Die modernen Franzosen sind die letzte — und wahrlich nicht unbedeutendste — Stufe in der Entwickelung zum Malerischen, und daß unser Sinn für das Körperliche und Plastische dabei nicht standgehalten hat, vielmehr einer fast gänzlichen Verkümmerung anheimgefallen ist, das beweist ein Blick auf die Werke der Architektur und Skulptur der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts. Aber es wird jetzt endlich besser. Besser in der Architektur, besser in der Plastik. Gleichzeitig lehrt das Zeitalter der Gotik, wie man malerisch sein kann, ohne die Plastik als etwas Unter- oder nur Nebengeordnetes auffassen zu müssen.

Vor einiger Zeit ging die Notiz durch die Blätter, die Münchener alte Pinakothek solle nun auch mit Skulpturen geschmückt werden, etwa nach Art des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin. Bewahrheitet sich diese Meldung, so wäre damit von neuem ein Beweis gegeben, wie sehr man sich jetzt bei den Galerieleitungen jenes großen Sammelfehlers, nämlich der Vernachlässigung der Skulpturenwerke, besonders der deutschen Holzskulpturen, bewußt zu werden beginnt. Das Sammeln von Antiken wurde denjenigen Stellen

überlassen, die schon aus früherer Zeit einen gewissen Bestand von Werken aufzuweisen hatten: Berlin, Dresden, München. Für andere, so dachte man, lohnt es sich nicht mehr, anzufangen. Ein großer Irrtum. Italienische Bildhauerwerke, besonders solche der Renaissance, wurden eigentlich nur in Berlin systematisch erworben, das durch seine frühe und rechtzeitige Einsicht einen gewaltigen Vorsprung vor allen anderen Museen Europas in bezug auf italienische Plastik errang. Warum hat man sonst nirgends an Plastik gedacht? Weil diese Gattung eben doch nicht ganz mit der Malerei auf einer Stufe rangierte. Selbst bei den Gelehrten nicht. Ja, bei diesen erst recht nicht. Am traurigsten stand es um die deutsche Holzskulptur. Man hatte offenbar noch gar keine Zeit, sich für sie zu interessieren. Inzwischen wimmelte in Deutschland der Markt von billigen Figuren, Meisterwerke oft allerersten Ranges, die man zu Dutzenden hätte haben können. Aber es geschah nichts. Die privaten Sammler allein haben von dem vorteilhaften Stand der Dinge profitiert, und so wanderten, während sich die Gelehrtenwelt um Maler fünften bis zwanzigsten Ranges meist fremder Herkunft stritt, herrliche deutsche Werke in die Sammlungen der Frankfurter, Münchener und Berliner Kenner. Welche ungeheure Verkennung des wirklichen Wertes unserer Kunst liegt doch schon in der Tatsache, daß man das Sammeln von Holzfiguren meistens den Kunstgewerbemuseen oder gar den sogenannten historischen Museen und Archiven überließ, den einen, in denen Werke von höchster künstlerischer Bedeutung als eine Art beiläufigen Zimmerschmuckes zu figurieren hatten, den andern, in denen sie unter die Kuriositäten herabzusinken Gefahr liefen. Zu einer würdevollen und isolierten Aufstellung kam es fast nirgends.

Seitenansicht der Holzstatue.

Freunde der Entwicklung des Museumswesens in Frankfurt a. M. mag es nun interessieren zu hören, daß sich in dieser Stadt in aller Stille eine Skulpturensammlung gebildet hat. Groß waren die verfügbaren Mittel freilich nicht, aber um so lohnender die Aufgabe, handelte es sich doch darum, zu zeigen, daß es — trotz der amerikanischen Gefahr und trotz vorläufigen Geldmangels — noch immer nicht zu spät ist, das von der Wissenschaft und von den Museen an der Plastik begangene Unrecht wieder gutzumachen. Aus dieser Sammlung, die dem Direktor des Städelschen Instituts untersteht, und die vorläufig wegen der Unmöglichkeit einer passenden Aufstellung noch nicht zugänglich ist, zeigen wir hier zwei Werke: einen heiligen Jakobus, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wahrscheinlich niederländisch, und eine Porträtbüste aus Frankreich vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Die weitausholende Einleitung, der nun eine kurze Beschreibung der beiden Bildwerke folgen soll, möge man an dieser Stelle entschuldigen. Sie erschien uns notwendig. Sie gibt den Gesichtswinkel an, unter dem die neue Schöpfung und ihre einzelnen Stücke betrachtet werden sollen. Sie deutet gleichzeitig auch auf die Tatsachen hin, auf die sich jene Hoffnung gründet, es möge jetzt eine Zeit des Verständnisses für plastische Werke und besonders für die Werke der reinen Ausdruckskunst beginnen. In welchem Sinne das Wort Ausdruckskunst zu fassen ist, möge an der Beschreibung selber klar werden.

Die Figur des Jakobus ist etwa 1,20 Meter hoch, vollrund aus schwerem Eichenholz. Der scharfe, dezidierte Schnitt, ebenso auch die von der Oberfläche sich krümmenden Wurmlöcher deuten darauf hin, daß die Statue früher wahrscheinlich mit einer Kreideschicht überzogen war und Bemalung trug. In ihrem jetzigen Zustand zeigt sie keine Spur von Farbe, nur den Naturton des Holzes. Der Heilige, der in mancherlei Eigenschaften dargestellt zu werden pflegt, erscheint hier als Pilger. Pilgerhut, Pilgermantel, Tasche und Stab (auch ein Messer hängt an seinem Gürtel) und endlich ein Buch, das er lesend vor sich hinhält, bilden die Attribute. (Der Stab ist offenbar verloren gegangen, man sieht aber noch die Stelle — links — an der er gelegen hat.) Der Künstler hat sich in naturalistischer Weise an die Zeittracht gehalten. Der Rock, den dieser Pilger trägt, läßt sich ohne weiteres als die burgundische Schaube nachweisen, die — hauptsächlich von älteren Männern — seit Beginn des 15. Jahrhunderts als Hauskleid getragen zu werden pflegte. Der Kragen ist ebenfalls charakteristisch und auf Abbildungen der ersten und zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts besonders burgundischer und französischer Herkunft häufig zu finden. Der Mantel scheint nur von der rechten Seite geschlossen zu sein und nimmt sich aus etwa wie eine Variation des damals gebräuchlichen sogenannten Tappert, eines Überwurfes mit zwei Armellöchern, der über dem Hausrock getragen wurde. Ganz ungewöhnlich ist der Hut. Er ist durchaus einzig in seiner Art und bildet eine nicht unwesentliche Bereicherung unserer Vorstellungen über das Kostüm des 15. Jahrhunderts. Einen gleichen Hut findet man nirgends in der Kunst, einen ähnlichen trägt Karl der Kühne auf der Titelseite der Darmstädter Froissardhandschrift, wo auch die Kleidung der Dargestellten eine Reihe von Ähnlichkeiten mit der unserer Statue aufweist. Diese Handschrift stammt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Ähnliche Hüte findet man auch auf altniederländischen Gemälden, bei Jan van Eyck und bei Dirk Bouts; später auch in der deutschen Kunst, so z. B. bei Dürer. Fast ist es, als sei der Hut des Jakobus

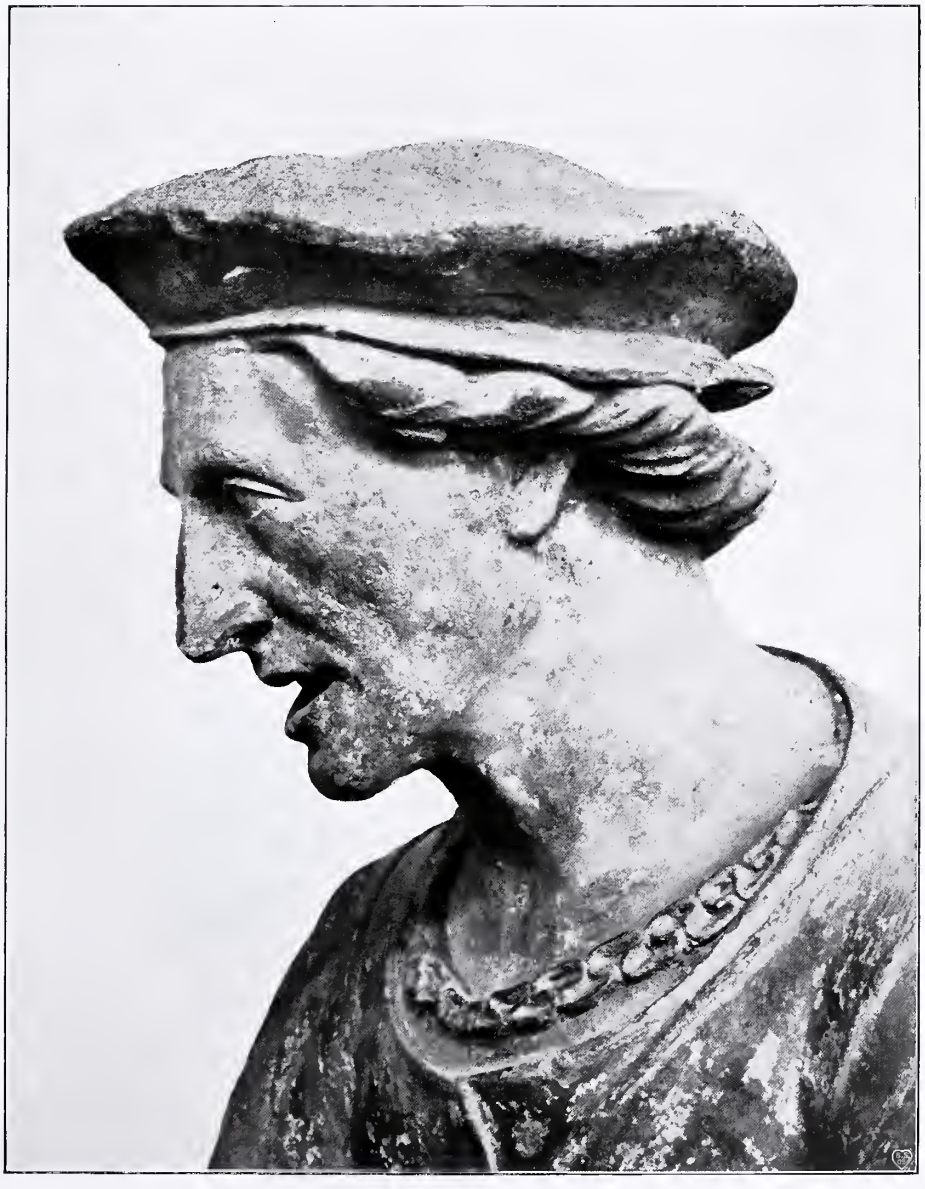
Holzstatue des heiligen Jakobus.
(Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.)

eine Zusammensetzung des hohen burgundischen Filzhutes und des breitkrempigen Pilgerhutes, zusammengesetzt zum Zwecke gesteigerten künstlerischen Ausdruckes.

Je mehr man sich in dieses Werk vertieft, desto mehr wird man die ungeheure Konzentration gerade in bezug auf den Ausdruck empfinden müssen. Ein Heiliger ist dargestellt. Einer, der die Kämpfe des Lebens hinter sich zu haben scheint. Es ist das Buch der Weisheit, das aufgeschlagen auf seinen Händen ruht, und in das er sich wandelnd zu vertiefen trachtet. Die Lektüre hat ihn vollständig in Anspruch genommen. Vergessen ist alles. Die Welt liegt in dem Buch. Vergessen ist das Äußere, vergessen der Weg. So, in einem Augenblicke größter Vertiefung, hält der Heilige inne, und in diesem Augenblick sehen wir ihn vor uns. Alles an ihm, jede Wendung, jede Form, jedes Teilchen einer Form ist bezogen auf diese nach innen gerichtete Tätigkeit. Da im Zentrum ruht das Buch! Es erklärt sich ohne weiteres als die Quelle, als die Motivierung des Daseins dieser Figur. Auf das Buch bezogen ist das wunderbar ruhige Antlitz. Nur in den Lippen steckt noch etwas wie Bewegung. Es „liest" in ihnen, aber die Tätigkeit wird nicht sichtbar. Absolut fest und unbeweglich sind die Augenlider. Die Sicherheit, mit der hier das stärkste Mittel zur Vertiefung und Beruhigung eines Gesichtes verwendet worden ist, nämlich die Heraushebung und absolute Feststellung der oberen Augenlider, ist im höchsten Maße erstaunlich. Den Ausdruck der Vertiefung fördert noch des weiteren die schräge Haltung des Kopfes, diese wieder besonders betont durch den wunderbaren Zylinder. So könnte man sagen, daß sich noch der äußerste Gipfel des Hutes am Lesen beteiligt. Höchst eigentümlich und wunderbar ist auch die verschiedenartige Spannung im Körper des Lesenden. Nirgends ist die Haltung eine komplizierte. Die Füße stehen nur da, fast parallel nebeneinander. Er hat sie übers Lesen einfach vergessen. Die Arme sind etwas angeklemmt, nach dem Buch hingezogen und gespannt. Die Hände fassen nicht beide zu beiden Seiten des Buches, was vielleicht natürlicher gewesen wäre, sondern eine liegt ein wenig gekrümmt unter der andern, wie wenn es gälte, einen wertvollen Inhalt aufzufangen und nicht verloren gehen zu lassen. So einfach und doch so signifikant ist jedes Motiv! Und die Haltung der ganzen Figur? Die Betonung der Vertikalrichtung gibt ihr etwas Säulenhaftes, jenes Anfangsmäßige, das Werke, mit denen Entwickelungsperioden sich einzuleiten pflegen, meistens an sich tragen. Es ist gar kein Zweifel, diese Figur stammt von einem Meister, der die Gotik hinter sich hatte, der aus der hierarchischen Verallgemeinerung der Formen zur realistischen Individualisierung herüberstrebte, der jede kleine Ausdrucksnuance selber zu finden hatte und vielleicht gerade aus diesem Grunde zu so gewaltiger Wirkung kam. Kostüm und Technik deuten am ehesten nach den Niederlanden. Als Entstehungszeit wird das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts angenommen werden dürfen. Wäre die Statue in Deutschland entstanden, wir hätten sie wegen der eminent weit getriebenen Durcharbeitung des Kopfes sicher etwas später anzusetzen; in der Schweiz, wo sich altertümliche Formgebung bis in die Zeiten des Barock erhält, wohl noch später.

Und nun zu unserer zweiten Figur. Es ist eine Büste aus Kalkstein, etwa 60 cm hoch, ebenfalls in Zeittracht. Diese, da es sich offenbar um ein Porträt handeln dürfte, weniger verwunderlich. Ob Bemalung vorhanden gewesen ist, läßt sich nicht mehr feststellen. Am schönsten ist der Kopf, so wie ihn die große Photographie zeigt, von der linken Seite. Hier ist das Motiv fast noch formaler genommen als beim heiligen Jakobus; d. h. die ganze Geste dient der Herausarbeitung und Aufzeigung eines bestimmten Könnens und einer bestimmten Empfindung. Ein Mann, der mit laut redendem, fast schreiendem Munde den Kopf nach vorn neigt. Wie beim Jakobus die ganze Ruhe mit dem Lesen zusammenhing, ihre Signifikanz an dieser Tätigkeit gemessen werden konnte, so hängt hier die Bewegung des Ganzen mit dem geöffneten Munde zusammen. Wie die Wellen eines Steinwurfes im stillen Wasser nach allen Seiten hin leise werden, und abflauen, so liegt hier die größte Erregung in der Nähe des Mundes und der feingeschwungenen Lippen. Die ganzen Wangen sind belebt, nach den Schläfen läuft es hinauf und abwärts dem Halse zu, aber in immer feiner werdenden Flächenbrechungen, bis sich die Bewegtheit endlich ganz verliert. Nicht wie beim Jakobus Versenkung und Vertiefung, Flucht aus dem Äußeren ins Innere. Nein! hier ist das Gegenteil gegeben: der leidenschaftliche Aktionsmensch, den es drängt, sich mit der Welt auseinanderzusetzen, dessen Gesichtslinien ihr entgegenzueilen scheinen, so wie sie beim Jakobus davor zurückgewichen sind. Die Renaissance mit der Ausbildung des Individuums und allen seinen Heftigkeiten liegt zwischen den beiden Statuen. Die eine steht am Anfang, die andere am Ende. Man könnte den Gegensatz zum Jakobus noch weiter hervorheben. Er ist fast vollkommen. Bei der Steinbüste läuft keine einzige Form in sich zurück. Heftigkeit und Bewegung beherrschen ihre ganze Erscheinung. Man vergleiche die beiden Kopfbedeckungen. Die Hauptlinien des Baretts bei der Steinfigur, wie sie sich nebeneinander hinschlängeln, vier an der Zahl, mit der einfachen Bügelform des Hutes beim Jakobus. Dann die Profile. Dann das Haar. Bei der Steinbüste wallt es zurück und bildet so einen trefflichen Kontrast zur Vorwärtstendenz des Kopfes, die man nun erst recht zu spüren vermeint. Der etwas gemächlichen, fast zu sehr stillgestellten Physiognomie des peripatetischen Heiligen entspricht bei der Steinbüste die edle, den Leidenszug nicht entbehrende Miene des Kämpfers. Edel, fast klassisch ist dieser Typus. Ähnliche Gesichter finden sich unter den Skizzen Lionardos, und es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß sich hier ein weit gewanderter Einfluß des großen Renaissancemeisters geltend macht. Dementsprechend könnte man die Figur als nordfranzösisch oder auch als flämisch bezeichnen, etwa einer jener Schulen nahestehend, die das Italienische aus Frankreich hinübernahmen, so auch den Zug lionardischen Wesens.

Wie diese beiden Proben, so harrt noch das meiste der Frankfurter Skulpturensammlung der eingehenderen Bearbeitung. Inzwischen soll versucht werden, zu dem Vorhandenen Neues, Wertvolles hinzuzufügen, ohne



Porträtbüſte (Stein).
(Städelſches Kunſtinſtitut, Frankfurt am Main.)

Rücksicht auf seine wissenschaftliche Erklärbarkeit, ausgelesen lediglich nach der Höhe und Kraft der künstlerischen Gestaltungsweise, so daß dieses mit so gutem Erfolg eingeleitete Unternehmen nicht in den Anfängen stecken bleibe. Die energischsten und kontinuierlichsten Sammler sind ja doch die Museen. Langsam aber unwiderstehlich saugen sie die historischen Kunstwerke ein, auch die Werke, welche sich im Privatbesitz befinden. Dies mag zehn Jahre oder viele hundert Jahre dauern, es liegt doch in der Natur der Sache, daß die Stabilität des Gemeinwesenbesitzes den Sieg über den viel größeren Gefahren der Auflösung ausgesetzten Privatbesitz davontragen muß. So ist es nie zu spät, ein Museum zu gründen. Jede Stadt sollte eins gründen. Es beweist nur Mangel an historischem Sinn und an politischer Voraussicht, wenn man meint, es verlohne sich nicht mehr, es sei zu spät. Je größer, je reicher und kunstliebender eine Stadt, desto eher lohnt es sich, ein solches Saugorgan zu besitzen. Nichts aber ehrt das Ganze mehr, als ein Gemeinbesitz, der durch den Feinsinn des Einzelnen ermöglicht wurde.

Fritz Wichert.

Vorderansicht der Porträtbüste.

Neue Baukunst in Frankfurt.

Augenscheinlich steht Frankfurt, nicht anders als viele, ja die meisten Großstädte in Deutschland, vor der großen architektonischen Krise. Bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts hat man hier vortrefflich gebaut; das bürgerliche Wohnhaus unserer Zeit erfuhr, durch Salins, Heß, Rumpf u. a., eine musterhaft einfache und gediegene Ausgestaltung; selbst später noch, fast bis zur Jahrhundertwende, hat man wenigstens die schlimmsten Ausschreitungen der irrenden Stilritter vermieden, ja der Hauptbahnhof mit seiner Wucht räumlichen Ausdrucks ist bis heute von keinem andern Bahngebäude übertroffen worden. Erst seit ein paar Jahren, seit den groß gemeinten und so hart verpfuschten Städtebauprojekten des Oberbürgermeisters, ist die Stilreiterei und ein architektonisches Parvenütum schlimmster Art eingezogen; zu einer Zeit, in der an anderen Orten, und just vor allem im benachbarten Darmstadt, die Bestrebungen einer neuen Baukunst nachdrücklich ans Tageslicht traten; zu einer Zeit, da auch in Frankfurt eine Reihe junger Architekten auftauchten, welche den neuen Geist verkündeten.

Die Krise ward offenbar in der ersten Frankfurter Baukunst-Ausstellung im Mai dieses Jahres; es zeigte sich der ungeheure Zwiespalt zwischen dem Akademismus, der breitspurig vor der Gegenwart stand, und der hoffnungsreichen Blüte einer deutschen Baukunst, die vorläufig mehr auf die Zukunft als auf die Gegenwart Wechsel zog.

Der Zwiespalt war ganz kraß und verwunderlich ausgesprochen in der Darbietung städtischer und überhaupt öffentlicher Bauweise; er war, leider nur im Prinzip dieser schönen Ausstellung, in der Wohnbaukunst fast schon aufgehoben zugunsten der Künstler, da die paar Baufirmen, welche ihren schnöden Geschäftsstil hier vor der Öffentlichkeit spazieren führten, eine nicht beneidenswerte Rolle spielten, wofür sie sich dann in der Praxis um so geräuschvoller schadlos zu halten pflegen.

Paravicini: Haus Kovatschek.

Von dem Geiste also, der bis jetzt die Baupolitik der Stadt Frankfurt und die ihr anhängenden öffentlichen Institute beherrschte, legen Zeugnis ab vor allem die Komplexe der Handelshochschule und Senckenbergischen Neubauten; dazu kann man noch das neue Rathaus rechnen. Das alles und noch viel mehr haben Neher und von Hoven entworfen. Man kann über dieses sogenannte Barock, das zur größeren Freude der Stilenthusiasten herzhaft mit deutscher Renaissance und Spätgotik gespickt ist, etwa in der Art eines Hasenbratens, schlechterdings ernsthaft nicht reden; es ist alles da, was das deutsche Gemüt an Seyllen und Charybden der Architektur zu erdenken vermag. Der Gedanke aber, daß Millionen für derartige Merkwürdigkeiten ausgegeben sind und immer noch weiter verpulvert werden (u. a. für den Eisen-Glas-Zirkus der Thierschischen Festhalle), während die Künstler Frankfurts dabeistehn und die Fäuste in der Tasche ballen müssen, ohne daß man sie auch nur anzuhören für nötig findet, erregt nicht sehr freundliche Gesinnungen gegen den Magistrat. Denn was könnte mit einem solchen Aufwand, wie ihn Frankfurt treiben darf, an grandiosen Schöpfungen geleistet werden!

Nun kommt aber das Seltsame: diese selbe Stadt, die ihr Rathaus von Neher und v. Hoven aufführen läßt, hat einige jüngere Architekten angestellt, die wirklich zu bauen verstehn und jede gestellte Aufgabe künstlerisch bewältigen. Nicht immer ungekränkt von Stadträten, welche es besser zu verstehen glauben und in die streng durchdachten Entwürfe mit plumper Hand hineinfahren, sie zu verpfuschen: damit doch ja das Frankfurter Prinzip gewahrt bleibe. So ist es Berg, so Eberhardt ergangen. Aber ein Wunder scheint es doch, daß sie im großen und ganzen nach ihrem künstlerischen Gewissen schalten und Schulen, Bäder, technische Anlagen bauen dürfen, die ein feines Auge erfreuen; die nicht nur nützlich, zweckentsprechend, solid sind, sondern die auch ihren Zweck nach außen und innen enthüllen in klarer Gesetzmäßigkeit des Aufbaues, des tektonischen Organismus: wahrlich, eine unerhörte Kühnheit und Neuerung in dem Frankfurt der Kaiserstraße und Braubachstraße, in dem Frankfurt der altertümelnden Theaterdekorationen und Puppenfassaden!

Der stärkste Neuerer, der, welcher den nachhaltigsten Anstoß der ganzen Bewegung gab, ist Eberhardt; ein Schüler Messels, der in jahrelanger architektonischer Zucht unter diesem großen Meister das Wesen strenger und großer Baukunst erfassen lernte. Man fühlt aus jedem seiner Bauten, aus der Kaufunger- und der Schillerschule wie aus dem letzten und selbständigsten Werk, der Fortbildungsschule, nicht nur die Herkunft von Messels Systemen her, sondern vor allem auch stets den überlegenen Geist, der niemals in der Wahl seiner Mittel irrt und genau weiß, wie er den größten Ausdruck seiner Absichten erreichen kann. Daher die imposante Geschlossenheit und Konsequenz in seiner Architektur; das Aufwärtsstrebende wie das Gelagerte der Massen, die malerische Gruppenordnung, das Sichtbarmachen der Raumzwecke im Außenbau, die schöne und praktische Inneneinrichtung und die klare Ent-

Eberhardt: Villa Berberoth.

schiedenheit in allen Einzelformen geben bei ihm überall den Eindruck einer reinen und männlichen Architektonik.

Neben ihm sind vor allem Berg und Moritz zu nennen. Berg, der sich von anfänglicher Befangenheit im Stilistischen zu immer größerer Sachlichkeit und Anmut entwickelt hat und stetig noch vorwärts strebt; seine letzten Arbeiten, die reizende Rudolf-, die stattlich und sicher gegliederte Mühlbergschule, verraten den Geist jener durchaus verlebendigten Einfachheit, auf welche die deutsche Bauentwicklung offenbar hinstrebt; während Moritz sich ein vortreffliches ländliches Barock ausgebildet hat, dessen große Flächen und wirkungsvoll unterbrechende Details sich ausgezeichnet dem praktischen Zweck von Schulen unterordnen. Es ist ein anderes, den Stil zu beherrschen, als Künstler auf diesem Instrument zu spielen und ihn fortzubilden, wie Moritz; ein anderes, seine mißverstandenen Formeln auf das fertige Schema F zu pappen und es Rathaus zu nennen, „ein Schmuckkästchen deutscher Renaissance", wie es so reizend im Frankfurter Lokalstil lautet.

Aber die Reihe tüchtiger Künstler ist damit nicht erschöpft: Dasen baut der Stadt prachtvolle technische Anlagen (Müllverbrennungsanstalt); und Richter wie Nestle dienen noch dem fast übermäßigen Bedürfnis Frankfurts an Schulen. Hierher gehört der Kompler der Günthersburg- und Comeniusschule, den Nestle in Gemeinschaft mit dem Stadtrat Schaumann entworfen hat; farbig wie kompositionell gleich anmutend.

Die städtische Bautätigkeit durfte mit Recht einen größeren Raum beanspruchen; ist sie doch ihrem Wesen nach in mehrerer Hinsicht vorbildlich geartet: nicht bloß für die bürgerliche Bauluft, die sich an ihren augenfälligen Massen den Geschmack entweder bilden oder aber verderben kann, nicht bloß für die Jugend, die in schönen Schulen das bedenkliche ästhetische Ideal ihrer Väter mit etwas Skepsis betrachten lernt — sondern auch für die anderen Architekten, deren Schlendrian von neuen, wirklich tüchtigen Gebäuden doch etwas geniert wird: und somit Glückauf! Vielleicht bedeuten diese Schulen und Fabriken den Anfang einer besseren Zeit für Frankfurt.

In der privaten Baukunst sieht es freilich noch wenig tröstlich aus; die paar guten Gebäude, die schon gebaut sind, verstecken sich meist noch schamhaft zwischen dem breitspurigen

Loehr: Vorstandszimmer der Künstlergesellschaft im Steinernen Haus.

Allerweltskram, und die besten Entwürfe unserer jungen Architekten bleiben, wie üblich, auf dem Papier. Wie hat man Bernoully als Phantasten verlacht, als er, der Erste und Einzige, vor sieben Jahren mit seiner feinen, anspruchslosen Wohnungskunst hervortrat! Und wie blöde wird noch jetzt das Haus Kovatschek verhöhnt, das doch das einzige Miethaus von Bedeutung in Frankfurt ist! Aber die Zeiten werden sich wandeln, und so erstaunlich es ist, es gibt schon jetzt sogar ein paar Geschäftshäuser, die sich sehen lassen können. Nur freilich liegen sie wieder einmal so abseits, daß sich der Normalbürger nicht darüber zu entrüsten braucht, daß an hervorragender Stelle mit dem Prinzip der Theatersäulen und italienischen Palazzi gebrochen wird!

Nestle und Schaumann: Günthersburg- und Comeniusschule.

Natürlich ist man auch hier am glücklichsten und vorgeschrittensten im Wohnbau und zwar im Innenraum, wie es der allgemeinen Entwicklung entspricht. Fast alle unsere jungen Architekten leisten hier Hervorragendes: Eberhardt, Bernoully, Leonhardt, Loehr, Paravicini, Blaum und noch andere; und es ist schwer, qualitative Unterschiede zu machen, es sei denn mit Rücksicht auf den mehr oder weniger vorhandenen Luxus in Material und Ausführung. Daß Eberhardt und Wollmann in ihren ländlichen und städtischen Patriziersitzen darin wirkungsvoller, köstlicher, schwungvoller sein können als andere, denen nicht derselbe Überfluß zur Verfügung gestellt wird, ist klar; und doch, welch reiche Abwechslung und Schönheit man mit bescheidensten Mitteln erreichen kann, lehrt vor allem Bernoully. Seine Landhäuschen, so anmutig wie wohnlich, sind meist mit geringen Summen gebaut und entbehren doch niemals eines zierlichen, behaglichen Daseins; wo er aber für größere Verhältnisse schafft, wie bei der Villa Hoffmann in Schönberg, entsteht ein stattlich und reich gegliedertes Herrenhaus, wie er denn, neben Eberhardt, die glücklichste Hand hat im Organisieren auch des Außenbaues; und nicht minder im Erschaffen größerer, öffentlicher Räumlichkeiten, von denen die Hallen der Krokodilwirtschaft mit ihrer prächtigen Struktur ein gutes Beispiel darbieten.*

Das Vorstandszimmer im Steinernen Haus, von Loehr, vertritt den Typus einer noblen Innenarchitektur sehr gut, wie er sich nun auch in Frankfurt ausbildet:

* Die Abbildung gibt nur eine sehr mangelhafte Vorstellung davon.

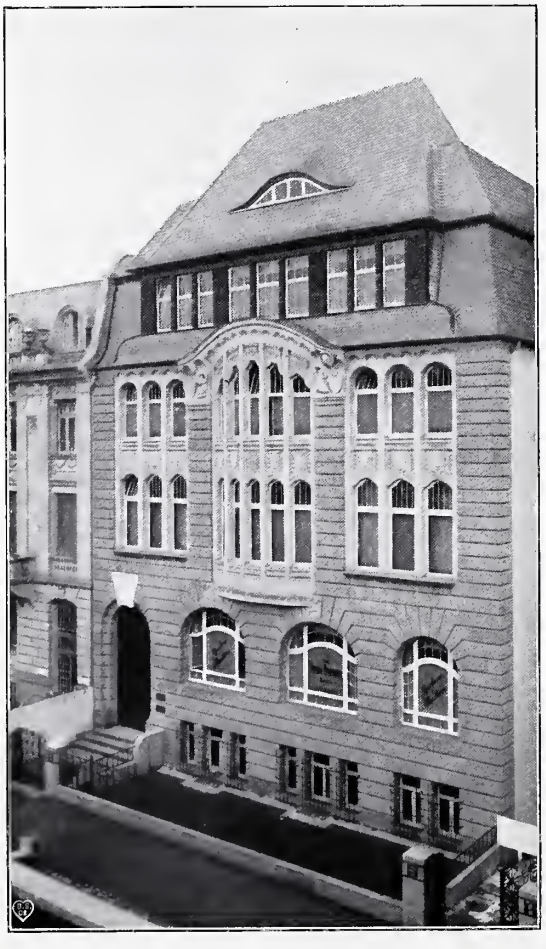
Bernoully: Speisewirtschaft zum Krokodil.

geboren aus dem lebendigen Bedürfnis, von einem reinen, klaren Wollen gemeistert; die behagliche Holzvertäfelung, die praktischen Möbel, alles zeugt von ernsten und soliden Gewohnheiten. Aber Loehr ist vor allem auch Monumentalbaumeister: Entwürfe zu Kirchen und zu einem mächtigen Warenhause in freier Pfeilerkonstruktion fielen von ihm auf.

Paravicini hat Frankfurt mit dem ersten großzügigen Miethaus beschenkt, dem Hause Kovatschek; ein wenig zu ernsthaft, zu ehrlich in der strengen Durchbildung des kubisch-rechtwinkligen Elements, aber voller Liebenswürdigkeit und lichter Grazie in der Innenausstattung, die Paravicinis stärkste Seite ist. Wer gern hell und luftig wohnt, den werden seine Treppenhäuser und Wohnungen entzücken.

Wo es angeht und Vorteil verheißt, knüpft unsere neue Architektur mit Recht an das Alte an. Die Zeit ist gottlob vorüber, wo es Originalsein hieß um jeden Preis; die Architektur vor allen anderen Künsten fällt nicht plötzlich vom Himmel; das weiseste Gebaren erscheint da, aus Überkommenem die neuen Möglichkeiten zu entwickeln und nur den obersten Grundsatz festzuhalten: wahr zu sein, dem Bedürfnis ein Gehäuse zu schaffen nach seiner eigenen Natur. Man kann moderne Häuser bauen, indem man von der Mansardenzeit des 18. Jahrhunderts ausgeht; und man kann selbst Geschäftshäuser bauen, deren Fassade auf dem Rustikaprinzip beruht: wie es Wollmann in seinem Entwurf für die Firma Schaffner & Albert getan. Eine feste, ruhige Quaderfläche, aus der die notwendigen Öffnungen geschnitten sind, aus der sich die architektonische Gliederung hervorbeugt und hebt: und darum diese Ruhe und Festigkeit, dieser stämmige deutsche Trotz. Man sieht: solche Aufgaben können auf mancherlei Art gelöst werden.

Von den mehr sachlichen Architekten scheint es ein großer Schritt zu den Phantasiekünstlern, den Rokokonaturen, denen die einfache Zweckerfüllung nicht für ihren Schaffensdrang genügt: sie schaffen Riesenprojekte in die Luft, mehr dem Erfindungstrieb als dem Bedürfnis entsprungen, scheint es; solche Künstler, meint man, müßten den weitausholenden Instinkten der Frankfurter gerade recht kommen. Aber man irrt sich: wenn die Frankfurter etwas ganz Unerhörtes aufrichten wollen, so holen sie sich einen Fremden — das war schon so vor Jahrhunderten — oder sie suchen sich die ungeeignetsten ihrer Akademiker aus. Morin, mit seinen Fähigkeiten, aus rauschend fürstlichem Barock Stadtbilder zu gestalten, ist schon fortberufen; Senf und Musch, deren großer Dekorationssinn, vorläufig noch nicht ausgereift, noch des Maßes entbehrend, eine Zukunft verheißt, sie müssen sich an wenig würdige Aufgaben halten, wenn sie ausführen wollen; und ähnlich geht es Blaum und dem genialsten unter ihnen, Leonhardt, der seine Entwürfe mit einer großartigen Geste aufs Papier zu werfen weiß, der berufen wäre, Stadtbilder von monumentaler Phantastik zu erschaffen und Riesenmassen in die Luft emporzubauen (wie gewaltig wirken seine Projekte zu Synagogen und Wassertürmen), und der bis jetzt nur kleine Bauten entstehen lassen durfte, die, an sich ziervoll und reich, von seiner eigentlichen Begabung nicht viel erraten lassen. Nur Blaum durfte einen seiner Türme — doch lange nicht den schönsten — auf dem Weißen Stein bei Heidelberg errichten; einen eleganten und für die weichen Linien jener Berge sinnvollen Abschluß, ein neues Zeichen, daß auch die „Verschönerung" und Genießbarmachung der Natur eine Bereicherung bedeuten kann.



Wollmann: Geschäftshaus.

Es gärt in Frankfurt; was für einen Wein werden wir schließlich zu trinken bekommen? Es wäre traurig, sollte man nicht an einen guten Geist glauben dürfen, der auch eines Tages in Frankfurter Bauherren führe!

Paul Ferdinand Schmidt.

Leonhardt: Gartenhaus. (Neue Baukunst in Frankfurt.)

Palma Vecchios „Ruhende Nymphen" im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. Main.

Seit wenigen Wochen erst ist das Bild von Palma Vecchio, welches kürzlich für den Städel erworben wurde, bekannt. Es war bis zu seiner Entdeckung in einer kleinen englischen Sammlung versteckt, und es ist bisher nicht gelungen, seine Spuren weiter rückwärts mit Sicherheit zu verfolgen. Das Bild ist aber von solcher Eigenart und Schönheit, daß seine Bekanntschaft für jeden Kunstfreund eine wesentliche Bereicherung seines künstlerischen Vorstellens und Wissens bedeuten wird. Und auch der, der Palma kennt und weiß, was seine Kunst bedeutet, lernt hier den Meister von einer Seite kennen, die in keinem zweiten Werke seiner Hand so bewußt und mit solcher Wirkung wieder angeschlagen ist. Es ist eins jener ersten profanen Gemälde, die der venezianischen Kunst am Beginn der Hochrenaissance eigen sind, die von einem Lebensgefühl getragen sind, das wir mit Recht als neuzeitlich bezeichnen, in denen Mensch und Natur zum erstenmal gleichwertig zusammen gesehen sind und als ebenbürtige Träger malerischer Werte sich zu Werken von eigenartigstem Stimmungsgehalt vereinigen. Es ist der Zauberkreis Giorgiones, unter dessen Banne der junge Palma dieses Bild schuf, als er ebenso wie Tizian — sein Alters- und Studiengenosse — von der Kunst dieser fast mythischen Persönlichkeit am entscheidendsten beeinflußt war.

Palma Vecchio ist besonders berühmt als Maler weiblicher Schönheiten und einer bestimmten Gattung von Andachtsbildern. In diesen stellt er regelmäßig die heiligen Gestalten in einem ruhigen Beisammensein dar — in einer Landschaft hingelagert, ohne bemerkenswerte Aktion oder Charakteristik — aber volle, reife, lebenskräftige Gestalten, die in einer flüchtigen schönen Stunde zu stiller Beschaulichkeit sich zusammengefunden haben. Das Zusammentreffen der sinnlich-körperlichen Entfaltung in den Gestalten, der satten Pracht der Natur in der Landschaft mit dem weltabgerückten, aktionslosen Charakter der Stimmung gibt diesen Bildern ihren größten suggestiven Reiz. Neben diesem neuen Typus des religiösen Bildes, der bis in das 19. Jahrhundert immer wieder von Künstlern der verschiedensten Art aufgegriffen und nachgeahmt wurde, ist Palma der Schöpfer jener berühmten weiblichen Idealbildnisse, die in halber Figur oder im Brustbild eine schöne Frau, modellmäßig oder idealisiert, in reichem Gesellschafts- oder Phantasiekostüm, gelegentlich mit einer allegorischen oder mythologischen Nebenbedeutung, verewigt haben. In dem Frankfurter Bilde vereinigen sich gleichsam die beiden stärksten Seiten der Begabung Palmas: die Darstellung weiblicher Schönheit und das stimmungsvolle Zusammenleben von Mensch und Natur.

Am Ufer eines still fließenden Wassers auf einer blumigen, hochbewachsenen Wiese lagern zwei nackte Mädchen im Schatten eines dichten Gebüsches — helle, vollentwickelte Frauenkörper, die aus der dunklen, auf grün und braun gestimmten Landschaft herausleuchten. Im Hintergrund zu den Seiten des Gebüsches links ein Ausblick auf das Meer, rechts auf bergige Fernen. Darüber blauer Himmel mit abendlich gefärbten Streifwolken.

Der moderne Beschauer wird zunächst meinen, hier einem „Stimmungsbilde" von freier poetischer Erfindung gegenüberzustehen — etwa nach Art von Böcklins pantheistischen Bildergedichten. Aber die venezianische Kunst der Renaissance war in anderer Weise an den Bildinhalt gebunden, als das 19. und 20. Jahrhundert, und auch ihren freiesten Schöpfungen wohnt stets ein bestimmter Darstellungsstoff inne. Freilich sank diese Kunst niemals zu einer bloß illustrativen Darstellungsweise herab, sondern sie rückt ihre Vorwürfe so naiv und frei in die Sphäre der rein künstlerischen Anschauung, daß es oft ungemein schwer ist, den eigentlichen Darstellungsstoff zu erkennen. So wird gewiß auch die Deutung des Frankfurter Bildes noch manches Kopfzerbrechen verursachen. Aber die einzige Deutung, die es bisher gefunden hat — durch Rudolf Schrey — ist so einleuchtend, daß sie wohl akzeptiert werden kann. Die beiden Frauen auf dem Bilde erscheinen in einer bestimmten psychischen Beziehung zueinander dargestellt: die linke, liegende, hat in ihrem Blick und der Bewegung ihres Körpers etwas Werbendes, Begehrendes — die rechte, sitzende dagegen etwas Abwartendes, Zurückhaltendes, leicht Ablehnendes. Also wohl eine Liebeswerbung? Aber — eine Liebeswerbung zwischen zwei Frauen? Nun ist die Hauptquelle für alle Liebes-

darstellungen der Renaissance die antike Mythologie, und zwar speziell die Metamorphosen des Ovid. Ovid aber berichtet tatsächlich von einer Liebeswerbung, die sich wenigstens scheinbar zwischen zwei Frauen abspielte. Er erzählt nämlich, wie Jupiter die schöne Calisto dadurch verführte, daß er die Gestalt eines Weibes — der Diana, zu deren Gefolge Calisto gehörte — annahm und sich so unverfänglich ihr näherte! Die Folgen dieser Begegnung sind ja von der Kunst sehr häufig dargestellt worden.

Jedenfalls handelt es sich auch hier um eine „Überredung zur Liebe" — ganz ähnlich wie auf Tizians „himmlischer und irdischer Liebe", die etwa gleichzeitig mit dem Frankfurter Palma entstanden ist, in der Zeit, da die Kunst beider Meister sich am engsten miteinander berührte. Deshalb ist es von besonderem Interesse, zu konstatieren, daß beide Bilder auch in der Figurengröße und in den Höhenmaßen der Bildfläche übereinstimmen, und daß schließlich auch beide Bilder nach den gleichen Modellen gemalt sind. Vermutlich sind also auch beide Bilder aus einer ähnlichen Veranlassung und zu einem ähnlichen Zweck entstanden: es sind Hochzeitsbilder, die den Neuvermählten zum Schmucke des Schlafraums gestiftet wurden.

G. Swarzenski.

Gespräch.

Flamin: Komm, Viktor, laß uns das neue Bild sehen, das in der Galerie aufgestellt ist, eine Neuerwerbung. Es soll herrlich sein, ein alter venezianischer Meister malte es.

Viktor: Heute, an diesem schönen Morgen, da die Welt so fröhlich ausschaut? — Noch sendet uns der Frühling die letzten Grüße: die Linden duften, und schon ists, als drängte alles sich der Ernte zu und zur Tätigkeit in schaffender Freude.

Flamin: Aber soll uns denn die Kunst diese schaffende Freude nehmen? Hier empfängt sie uns ja im Reichtum zum Genuß einladend. Komm, wir wollen dort die Marmorstufen hinaufsteigen.

Ah, da sehen wir schon das neue Bild! Wie schön! Freude, Freude — schweigende Freude.

Viktor: Ich höre die lieblichen Gestalten reden. Sie atmen Leben, und locken sie nicht Leben herbei? Verbirgt sich nicht eine ganze lärmende Gesellschaft hinter den Büschen? Bald werden sie mit Geigen und Flöten, Schellen und Tamburin einbrechen, ein Maskenzug bunter Menschen, die Jugend in ihrem Triumph und die Schönheit. Glückliche Zeiten, glückliche Menschen!

Flamin: Viktor, nicht bloß draußen im Vergänglichen ist das Glück. Sieh es hier im Unvergänglichen, im ewigen Spiegel der Kunst.

Auch auf jenem Bilde; wie fröhlich erschallt die Musik durch den Wald, die sich biegenden Zweige rauschen dazu und es ist, als klänge auch die Sonne und spielte auf dem satten Grün der Blätter und der Wiesen ihre heiteren Melodien.

Viktor: Ja, aber sie führt uns auch weiter in die Schatten der Felsen, zu den engen Hütten und weit hinaus in die bewölkte Ebene und zum Meer, aus dem die Wolken sich auftürmen. Sie verschwindet, und ein Feuerschein brennender Städte erleuchtet den dunklen Himmel. Dann aber sinkt der Schein zusammen, und ruhig zieht der Mond am blaukristallnen Himmel seine Bahn.

Flamin: Du führst mich, Freund, zu deinen Lieblingen, den Niederländern. Nun sieh auch, wie sie Menschen schilderten in ihren Leidenschaften, mit der Lust am Verbrechen.

Aber wir wollen auch nicht vorbeigehen an den königlichen Gestalten in ihren Prachtgewändern, die uns hier im Saale der Italiener empfangen. Leben, wie ist es lebenswert, wenn es so aus der Größe spielen kann und hinwegschreitet über das Kleine.

Ists nicht so überall, wo wir auch hinsehen auf die mit Bildern bedeckten Wände? Hier, nicht draußen ist das Leben.

Viktor: Nein, Flamin, auch hier ist ein Kirchhof. Ach und vielleicht einer der traurigsten! Sind es nicht doch Leichensteine, an denen wir vorbeigingen? Beschriebene Leichensteine allerdings. Aber nicht einmal unberührte, sondern zusammengeschleppte, von ihren heimischen Ruheplätzen losgelöste. Und sehe ich nicht überall fremde Hände, die darauf ihre Namen geschrieben oder Späße dazugekritzelt und ihre Zeichen dazugesetzt haben? Jede Zeit ihre anderen Zeichen. Ein Friedhof — zum wievielten Male wohl — neu hergerichtet, die alten Teile neu umgegraben, die Totenknochen zusammengeschüttet, einige umquartiert, die neu gewonnenen Plätze neu belegt.

Flamin: Mäßige dich. Wer wird die Phantasie so spazieren führen, und hier! Das ist dichterische Leidenschaft und die macht die Menschen zu liebend und zu grausam.

Viktor: Kann ich dafür, daß ich, wenn ich diese Werke sehe, die alle zur Freude geschaffen sein sollen, hinter ihnen auch ein Menschenschicksal sehe? Kennst du das Leben der Maler, die hier schufen? Hörtest du von jenem, der in Armut und Dürftigkeit verkam, von jenem, der mitten im Glück hingestreckt wurde, und von jenem, den das Laster verdarb? Jedes dieser Kunstwerke ist verwebt mit dem Schmerz so vieler Mitlebenden, mit den vergeblichen Anstrengungen ringender Menschen; und wo die Freude erscheint, tanzt sie hindurch wie ein flüchtiger Sonnenstrahl, nur ein kleines, ach so kleines, Bild der Sonne auf den Kirchhofsgrund der Erde malend.

Und alles das hier gesammelt, aufgespeichert, katalogisiert, von Beamten bewacht, ewig beschrieben, ewig besprochen! Ein Spaß für müßige Besucher, ein Vorwurf und eine Anklage für die Nachschaffenden; niemals kannst du allein sein, immer ein Lärm — und doch ein Friedhof. Nicht wie der, zu dem du pilgerst, tiefe Trauer im Herzen, und weinend, und von dem du doch getröstet zurückkehrst, weil du auch weißt, sie ruhen dort still, entrückt vom Lärm, und dürfen warten und hoffen, sondern sie hier, sie alle, sind, obwohl gestorben, erst recht wieder hineingestoßen in den Strom der Tage und können sich nicht retten. — Nein, Flamin, laß uns diese Grabkammern verlassen.

W. Steinhausen.

Kentaur.

Ein Duo von Norbert Jacques.

Durch ein niedrig breites Fenster mit kleinen Scheibenvierecken nach guter alter Art fällt das Licht eines sonnigen Spätnachmittags im April. Es bebt zage und dämmerig in die Ecken hinein und liegt liebevoll über einer einsamen, dunklen Geige auf dem schweren Eichentisch. Viele müdblauen Stoffe auf Möbeln, die ihre weichen Glieder in Ecken und Schatten schmiegen, Wandbehänge von delikater Kunst und etwas seltsam bizarre Ölgemälde liegen sehnsüchtig im Raum, und Sehnsucht ist der Gedanke des ganzen Zimmers: Eine in leisen Erinnerungen an eine vergangene Innenkunst raffinierte Sehnsucht, die versonnen und melancholisch in der nackten Geige auf dem schweren Eichentisch zu ertönen scheint.

Magdalene, mit einer wehmütig resignierten Bewegung in einen Sessel sinkend: Nun? — Der Kentaur-Traum?

Der Geiger: Er kommt! Keine Aufregung! — Ich träumte, bei meinem letzten Konzert sei es mir plötzlich eingefallen, der Stutzergesellschaft aus meinem Leben zu spielen. Ich verließ sachte die Beethoven-Sonate und glitt in mich hinein. Mit vielen gesalbten Gesten enthüllte ich mir selber die süßen Schönheiten meiner „Psyche". Es war wunderbar, ich schwelgte, schmolz in meiner Kunst, so die Ungreifbarkeiten meines Wesens schöpferisch in einen Ausdruck fassen zu können, und schloß in bebender Genugtuung, um besser dieses wertvolle Gefühl auskosten zu können, schnell meine Augen. Als ich sie wieder öffnete, hatte unbemerkt die Zuhörerschaft gewechselt. Vor mir saßen meine Brüder und ihre Geliebten, die Knechte und Stallmägde, du weißt, meine Sippe aus der Heimat. Aus ihren Gesichtern schlug mir ein hinterlistiger Hohn entgegen. Ganz vorne war der älteste Bruder. Er hatte die Ellbogen auf die Knie gestützt, lag da, wie ein Vieh, und trug in seinen Fäusten den eckigen Kopf. Seine dicken Augen peitschten mich mit ihren höhnischen Schlägen, und das fette, derbe Weib, das neben ihm saß, stachelte ihn immer heftiger auf. Da brüllte er mir zu: „Also los, Vornehmer, streich herunter, worum du uns verraten hast!" Und ich geigte und geigte nach dem Süßesten, um den fürchterlich bitteren Hohn der Gesellschaft auszusöhnen. Ich kam mir schuldbeladen vor und ich wollte mir selber beichtend verzeihn. Klar und herrlich wollte ich alle die Gefühle aus der Dunkelheit meiner Seele ziehn und sie, zum Beweise, in Bildern von Tönen vor die Zuhörer stellen . . . so spielte ich, und bald verstrahlte ich in mein eigenes Spiel hinein. Ich fühlte, daß ich etwas anderes wurde, und glaubte, ich sei selber das körperlose Lied meiner Violintöne geworden. Da aber sah ich in den stieren Augen meines Bruders, die wütend und drohend immer näher gerückt kamen, mein Spiegelbild. Es war kein ätherisches Lied, das ich sah, sondern ein Kentaur! Ich fühlte den unglücklich wilden Vater und den göttlichen Wolkenleib Nepheles in mir. Aber schon fuhr meine ganze Sippe gegen mich los. Der Hohn war aus ihren Augen geschwunden, und Entsetzlicheres lag an seiner Stelle. Sie drangen auf mich ein mit Fäusten und nackten Klumpfüßen, die wie Keulen aussahen, schlugen mich nieder und stampften meinen musikschwelgenden Gottmenschenkopf in den Schmutz ihrer Straße nieder. Sterbend sah ich dann den Roßleib hinter mir in einem greulich verwegenen Sprung hoch in die Luft ausschlagen, wie in ein ungemessenes Glück hinein.

Magdalene: Und diesem Traum willst du nun dein Leben beugen?

Der Geiger: Nicht dem Traum, das weißt du wohl. Er hat nur all die Zweifel und das Zaudern, das ich von jeher quälend und unentschieden in mir gelassen habe, mit fester Hand zusammengefaßt und sie mit seinen bedeutungsvollen Angsten zerfetzt. Lächelnd kann ich nun die Geige dort wegwerfen und mit ihr alles, was mir von deinem Manne aufgedrungen wurde.

Magdalene: Was dir von meinem Manne aufgedrungen wurde?

Der Geiger: Gut, von deinem Manne und von dir! Ich weiß wohl: auch von dir. Dein Mann hat mich in dem Dorf, wo ich mit meinem Großvater, dem blinden Trunkenbold, den Bauern und Knechten zum Tanz aufspielte, hierher nach eurer großen Stadt gekauft. Gekauft! Ich wollte ja nicht einmal mitgehn. Aber mein Vater warf mich mit einem Fußtritt dem Manne in die Arme, der mich wegführen sollte. Für den Fußtritt hat er ja ein paar hundert Mark oder dergleichen bekommen. Aber auf mich wurde nicht achtgegeben. Es gefiel deinem reichen Manne eben, die Rolle des gönnerhaften Kenners zu spielen, als hätte er aus dem elenden Kasten, den ich mit müden gekrümmten Kinderfingern nächtelang bearbeitet habe, einen Ton von Wert gehört. Ich erinnere mich ja noch ganz genau, als er mich zu eurem Musikprofessor aufs Konservatorium brachte, mich erst pries und dann vorspielen ließ. Ich war vor den Kopf gestoßen und spielte, statt ihm die Geige ins Gesicht zu werfen. Und der Professor . . . der lächelte. Sonst gar nichts! Er lächelte. Ich wollte mir vor Scham und Wut das Leben nehmen und seither hasse ich diesen Rüpel, der . . .

Magdalene: Ich weiß jetzt, welche Rolle mein Mann gespielt hat. Nun möchte ich an die Reihe kommen.

Der Geiger: Du? (Er schweigt einen Augenblick lang verlegen und sich wehrend.) Mein Entschluß ist noch so jung. Er muß sich etwas wehren mit seinen Beinen, die noch nicht gekräftigt sind . . . Du? Ja, Magdalene! Es geht noch nicht so ganz recht drüber weg. Aber die Faust ist stark! Sie hat es entzweigehauen. Alles. Ich schreie: Alles entzweigehauen, Frau!

Magdalene: Ich glaube dir, Liebster. Sei ruhig!

Der Geiger: Deine Stimme ist weich und sonor, Magdalene. Ich kann sagen: es ist Musikzauber in ihr. Aber meine Arme sind frei. Sieh her, wie ich sie recke! Über den Glast deiner Zauberstimme hinaus! Da, diese Geige! In ihren Bauch ist meine Kunst gekrochen und alles, was ich bisher war. Auch deine Stimme, die ja ein Teil meiner Selbst gewesen, liegt drin. Und so fest und so frei sind meine Arme, daß ich diese Geige mit einem kühlen Lächeln auf dem Tisch zerschlage!

Magdalene (springt ihm in die Arme und legt ihre Hand auf die Geige): Laß sie mir . . . zum Andenken.

Der Geiger: Weshalb nicht! Die Geige! Ihre Töne sind ja doch tot! Aber mich nicht! Frei bin ich! Nicht mehr Kentaur! Ein freies Pferd. Der Menschen-

gottkopf ist abgestampft, und mein Roßleib schlägt wild vor Freude hoch nach hinten aus.

Magdalene: Weißt du noch, wie wir einmal nachts auf der Höhe über die Felder gingen? Der Himmel stand mit den Wundern seiner Sterne hoch und hehr über uns. Meine Hand streifte in unverstandenen und vielbedeutenden Kosungen über die Ährenhalme, die abgemäht und zu Haufen verbunden hin und her im Felde lagen. Ich zog einen Halm heraus, den eine schwere Ähre krönte, und mir unbewußt hielt ich ihn plötzlich im Weitergehn so vor mich her in den Nachthimmel hinauf. Da blieben wir beide betroffen und hingerissen vor diesem Bilde stehn. In der Schönheit der Ährenkrone, die am schwanken Halm kräftig im Nachtleuchten stand, fühlten wir einen tiefen, wunderbaren Sinn. Wir sahen die Sterne um die Ähre stehn, hoch und wundereich, und du sagtest: „Ich sehe die Schönheit wohl; aber weshalb diese Ähre in den Sternen so schön ist, das entzieht sich mir.“ Und ich dachte mir: der Halm steht wie ein Lied in deiner Hand. — Als ich dieses Lied zu singen begann, hörte ich, daß du vor dich hinsummtest, und ich wußte, daß wir beide denselben Eindruck gewonnen hatten. Ich schwieg da. Wir gingen weiter, und dein Summen wurde langsam entschiedener, du legtest Stimme hinein und sangest. Ich hielt im Dahinschreiten den Halm hoch in die Sterne und ließ ihn nicht aus den Augen. Plötzlich hast du meinen Arm gefaßt: „Nun will ich dir auch den Sinn des Halmes sagen. Er bedeutet mit seiner schwellenden Ähre die Erdenfruchtbarkeit, die du in den Raum hebst, und um sie schwingt in rauschenden Kreisen die Sphärenharmonie der Sterne.“ Ich war ergriffen und stand ganz in der hehren Größe dieses ungewöhnlichen Bildes. Ich wußte, daß aus deinem Lied, aus den Tönen, in denen das Bild auf dich gewirkt hat, diese Erkenntnis geflossen sei, und wir feierten zusammen die Gewalt der Musik und der Kunst. Du warst ganz in ihr aufgelöst, warst nur, nur Zeus, Liebster, und gingest im Traum eines Schöpfers, in dem aus der Ähre in den Sternen heraus neue Werke in fernen Geburten anklangen. Du hast nicht nicht die geringste Furcht gehabt, zu straucheln oder hinten auszuschlagen.

Der Geiger: Im Traum ging ich. Sehr recht hast du, das so zu nennen. Im Traum. Ich griff in eine Wolke, und wem ist es erlaubt, eine Wolke zu verstehn oder gar sie mit Händen zu erfassen und sie an sich heranziehen zu wollen! Eine Wolke zieht tausend andere hinter sich her. Wenn ich glaubte, daß ich in meiner Kunst einem Geschehn, das sich in meinem Innern vollzieht, einen fühlbaren Ausdruck geben könnte, wie Blumen uud Bäume als sichtbarer Ausdruck eines Triebes in den Schollen dem Erdboden entwachsen, so durfte ich mich dadurch nicht hinreißen lassen. Aber ich bin nicht so weise ... Wo rinnt die Quelle alles Werdens? ... Und von ihren Schöpfergeheimnissen zu trinken, in ihr abendlich süßes, keusches Verborgensein hineinzudringen, das war mein Weg. Unaufgesucht noch! Aber ich fühlte, daß diese Geige und diese Kunst mich nach und nach und unerbittlich wie herbe Ruten dorthin peitschen würden.

Magdalene: Ich würde das Blut dieser Peitschenhiebe küssen.

Der Geiger: Ich würde es unnütz vergießen, denn halbwegs, wo ich hinter der Wolke meiner Traum-Mutter schon zu weit voran gelaufen wäre und doch nicht weit genug, würde das Roßende, plump und schweißig vom erhitzten Lauf, sich den Sprung in den Straßengraben gestatten. Ich wäre eine gefallene Größe, ein kleiner Ikarus — der Kentaurbursche! Und dies aus mir zu schaffen, das war deine Rolle in meinem Leben, Magdalene.

Magdalene: Nein und ja!

Der Geiger: Nur: ja! Du hast den Boden unter meinen Bauernfüßen immer tiefer entrückt. Du hast alles Derb-Körperliche, an das ich mich hätte ankrallen können aufgelöst, und wir gingen in einer bebenden Geistigkeit; alles verstrahlte und alles tönte. Alles war Musik. Sogar unsere Liebe haben wir auf diese Weise unberührt gehalten. Und ich, der in den Ställen der Stiere und Kaninchen geboren bin! Ich machte das alles mit und hatte den derben Stunk der elenden Stallhütte, in der ich aufgewachsen bin, noch in der Nase. Er höhnte mich. Und ich muß ihn nun aussöhnen. Ich kehr zu ihm zurück, ganz Tier geworden, wenn du im Bilde meines Traumes bleiben willst.

Beide schweigen.

Der Geiger: Hätte ich das schwere faule Blut meiner Brüder, so spannte ich mich an fremde Hacken und Pflugsterze an, Knecht wie sie. (Ausbrechend) Vagabund werde ich! Ich laufe über alle Straßen und schlafe in jedem Graben — freiwillig. Ohne Wolken! Ein dionysischer Vagabund!

Magdalene: Nimm mich mit!

Der Geiger, betroffen, schweigt eine Weile und schaut sie, mit sich kämpfend, an. Seinen Zustand verbirgt er unter einem höhnischen Lächeln: Weshalb?

Magdalene: Ich liebe dich!

Der Geiger: Der Weg führt durch Regen, Schmutzstraßen, Verbrecherkeller, Polizeilöcher, Ställe ...

Magdalene: Ich liebe dich!

Der Geiger: Wir zwei sind andere Leute! Dein Lager ist Batist, und in deinen Augen tönen beim Erwachen die Pizzicatis rieselnder Spitzengehänge. Deine Füße nehmen weiche Teppiche auf, verliebt karessierend. Dein Name ist Mag—da—le—ne. Musik! — Wenn dein geschmackvoller Mann mich auch Domenico nennen läßt, so heiße ich deshalb nicht weniger: Domenik, stumpf und geschmacklos; die Knechte tragen bei uns diesen Namen. Mein Batist war Stroh, sein knisterndes Brechen das Lied, mit dem ich erwachte. Schmutz und Läuse meine Spitzen. Fußtritte und Faustthiebe meine Liebkosungen. Kuhdreck mein Teppich. Das sind Unterschiede, die ins Blut sich eingeätzt haben — — — geätzt!

Magdalene: Ich liebe dich!

Der Geiger wartet. Er preßt die Hand auf die Augen, während langsam freudige Erinnerungen kommen und ihn durchzittern: Magdalene, weißt du noch .. weißt du noch? ...

Magdalene: Was willst du, mein Liebster?

Der Geiger: O, Magdalene! Mag—da—le—ne! Süßen Klanges ist dein Name, wie Mozarts Wiegenlied. Eine Wolke, weiß, hoch und fern am Frühlingshimmel. Mag—da—le—ne! Ich töne in deinem Namen

mit, wie ein verliebtes Cello. Magdalene ... weißt du noch, wie ich vom Konservatorium kam und das erste Mal bei euch spielte. Deine Augen schauten mich an und ich vergaß Blatt und Noten und Geige und spielte in deinem Blick. Es war das süße keusche Wiegenliedchen Mozarts, und als ich zu dem Satze kam: Wer ist beglückter als du? schlug mein Herz so hoch auf in deinem Blick, daß ich glaubte, die Töne, die ich spielte, strömten in beglückenden Harmonien aus deinen stillen, sehnsüchtigen Augen und wiegten mich, schläfrig, in göttlichem Aufgelöstsein aller Dinge.

Magdalene: Ja, wie weiß ich diese Stunde noch! Und einige Tage später fuhren wir beide nach Düsseldorf zum Niederrheinischen Musikfest. Wir waren das erste Mal allein zusammen. Und wie da im dämmrigen Dunkel des großen Saales die H-Moll-Messe von Bach aufwogte, größer als ein Meer, da sah ich dich weinen. Im heißen Drang vieler ungestillter Sehnsucht legte ich meinen Kopf an deine Schulter, bezwungen von Bach und von deinen Tränen. Du sahest es nicht und weintest weiter. Als du aus deinem Traum erwachtest und meinen Kopf an deiner Schulter fandest, hast du dich dunkel meiner Bewegung erinnert. Sie war als eine seelische Regung, die von außen in dein Herz hineinfloß, mit in die Herrlichkeit der Musik gezogen, wie in ein Gefilde der Seligen.

Der Geiger: Magdalene, ich spiele noch einmal ... für dich ... Frau. Noch einmal! Zum Abschied!

Magdalene streckt ihm die Arme entgegen. Der Geiger aber nimmt die Violine. Er setzt sich, der Frau den Rücken wendend, auf den Tisch, zieht einen Holzstuhl mit hoher Lehne heran und stemmt seine Füße auf dessen Sessel. Dann beginnt er. Der Abend liegt im Zimmer wie ein graues, weiches Netz, mit kosenden Maschen leise gewoben, und wehmütig, mit bizarr seltsamen Gebärden, schlingen sich die säuselnden Violintöne hinein. Schon bei den ersten Tönen beginnt Magdalene zu weinen. Sie läßt ihre Tränen ungetrocknet fließen und umgibt mit dem wehen Glanz ihrer Blicke den Geiger, ihn wie in einem Heiligenschein einfassend. Währenddessen stärkt sich die Zartheit der Geige, derbe Einsätze fetzen daher, wie Fahnen, die knallend im prallen Wind einen Augenblick hineinschlagen. Und gleich wieder Milde, Süße und Sehnsucht, bis ein Motiv fremd hineinzuklingen beginnt, raufend sich in das Spiel krallt, lärmend aufschwält, in Leidenschaft einen langen exaltierten Schrei ausstößt.

Knallend springt plötzlich die Saite, in der dieser Schrei bebt. Der Bogen gleitet im Weiterfließen der Leidenschaft noch ein Stück weit über die Nebensaite und entzieht ihr einen kläglichen Mißton.

Da springt der Geiger auf, faßt die Violine am Hals und schlägt sie schreiend mit einem Hieb über der Stuhllehne in Stücke.

Der Geiger: So hab ich den Wolkenkopf vom Pferderumpf geschlagen. Frau, es ist vollbracht. Gehst du mit? ... Freier Vagabund! ...

Der Geiger stürzt zur Tür hinaus.

Die Frau ist entsetzt, wie aus einem Traum aufgefahren. Nun ringt sie die Hände nach der offenen unerbittlichen Tür, und verzweifelt schluchzt sie: Ich liebe dich!

Wanderskizzen aus der Rhön.

Von Katharina von Doering.

Haben Sie, verehrte An- oder vielmehr Abwesende, eine ungefähre Vorstellung davon, wo die Rhön ihr Dasein fristet? Ich würde Sie ungemein gern darüber aufklären, da ich augenblicklich in der Rhöngeographie sehr beschlagen bin. Ich versichere Sie: es ist ein irdisches Gebirge, sogar ein europäisches, noch näher, ein deutsches. Wenn ich nun hinzufüge, daß es unterm 10.° östlicher Länge von Greenwich und zwischen dem 50.° und 51.° nördlicher Breite liegt, so sind Sie ebenso gescheit wie zuvor; ich auch.

Ein weiser Universitätsmann hat mir mal (als einem oder einer Unweisen inter paris) gesagt: Meine Herren (die Damen zählen sie nie; sie befinden sich nur im Unterbewußtsein), lassen Sie sich nie auf Definitionen ein, weil man sich absolut nichts dabei denken kann. Ich will aber durchaus, daß Sie sich bei der Rhön etwas denken können; also hinaus mit den Graden, langen wie breiten. Ich will einen andern Weg versuchen.

Haben Sie schon mal was von Kissingen gehört?

Aber ich bitte Sie!

Schon gut, schon gut. Manchem wärs lieber, er kennte es nicht. Nehmen Sie Kissingen als südliche Operationsbasis an: Kissingen, Unterfranken, Bayern.

Dann gibt es eine Stadt, die sehr viele Kirchen hat, an der Fulda liegt, und nicht besonders protestantisch ist: Provinz Hessen-Nassau. Haben Sies? Westliche Stütze.

Dann haben wir eine Stadt mit einem Herzog darin, der die Meininger erfunden hat. Also Meiningen, Sachsen-Meiningen. Östliche Stütze.

Im Norden Salzungen.

So zwischen zwei Badeanstalten oben und unten, Kirche und Theater links und rechts, liegt die Rhön. Anschaulich, nicht? Schön, und nun kommen Sie mit.

* * *

In der Gesellschaft zweier Blaustrümpfe wandert es sich ungemein lustig. Der eine beschäftigt sich mit Notenkleckseln, der andere mit natürlichen Kleckseln. Dies so nebenbei. Vor allem halten wir auf wenig Gepäck, nur so viel, als man im Rucksack tragen kann, einen Stock oder Schirm und ein ungeheures Quantum guter Laune. Außerdem darf man etwas Reisegeld mitnehmen. Dann ist dabei noch etwas für den Deutschen ungemein Fesselndes: der eine Blaustrumpf ist ein blue stocking; so gewissermaßen aus dem blauen Teil des starspangled banner herausgeschnitten. Gott, wie reizend, und so aktuell! Diese Vereinigung des starspangled banner mit der Zipfelmütze des deutschen Michels ... schön, nicht? Übrigens, ich bin die deutsche Zipfelmütze.

Wenn man von Kissingen über Waldaschach, Premich und Waldberg (kein Idyll) auf den heiligen Kreuzberg steigen will, so braucht man sechs Stunden. Geht man eines Sonntagnachmittags um zwei Uhr von Kissingen fort und verfehlt den Weg nicht, so ist man um 8 Uhr oben. Ist es ein Herbsttag und droht ein Wetter, so kommt man bei Dunkelheit und strömendem Regen an. Das war unser Fall.

Wir stiegen im Buchenwald aufwärts, sahen die Hand nicht vor Augen, und es prasselte vom Himmel. Etwas Trockenes hätte man umsonst an uns gesucht. Dabei ging es immer rundum wie in einem Karussell. Nun wird mir jedermann zugestehen, daß es wenig gemütlich ist, bei stockfinstrer Nacht und sehr nassem Wetter immer wie die Katze um den heißen Brei zu gehen, ich meine um ein Franziskanerkloster. Ich habe mich noch nie in meinem Leben so ins Kloster gesehnt wie diesen Augenblick. Wenn Hamlet zu mir gesagt hätte: Geh in ein Kloster, Mädchen! ich hätte es sofort getan, wenn ich nur gekonnt hätte.

Endlich kam der befreiende Augenblick: wir sahen Licht. Aber wenn man ein Licht sieht, dann gibt es noch manche mühsame und schwierige Untersuchung, ehe man das Loch findet, wos hinausscheint. So erging es uns. Finden Sie das komisch? Ich nicht. Fragen Sie mal einen Gelehrten, z. B. einen Mann, der im Alten Testament arbeitet. Ihm gehts gerade so.

Aber auch uns ward geholfen, als wir nämlich die Tür endlich gefunden hatten.

„Können wir die Nacht hier bleiben?" fragte ich den Bruder Pförtner in der braunen Kutte.

„Wieviele sans denn?"

„Zwei." Ich war aufrichtig erfreut, daß wir nicht zwanzig waren. Vielleicht hätten wir dann wieder in den Wald hinausgemußt.

„Wen hab ich zu verehren?"

Wir gaben ihm unsere Karten. Ich muß sagen, mir gefiel diese Förmlichkeit. Man kam sich in seiner durchnäßten Lage mit den vor Nässe glucksenden Stiefeln auf einmal wieder so anständig vor.

„Tretens nur ein."

Wir traten in einen großen niederen Raum mit meterdicken Mauern. Er war freundlich erhellt und warm geheizt. Bänke liefen an den Wänden entlang, Tische standen davor.

„Jesses," schrie jemand aus einer dortsitzenden Gesellschaft, „wo kommen die denn noch daher bei der Nacht? Grüß euch Gott!"

Ein vergnügt schmunzelnder, bebrillter Bruder setzte zwei Seidel des herrlichen, nicht schäumenden, ungespundeten Klosterbieres vor uns hin. „Wohl bekomms."

Dann kam er wieder mit einer Terrine voll dampfender Graupensuppe. Sie wurde verschlungen. Hierauf trug er Kalbsbraten und Salat auf und prächtiges Schwarzbrot. Dazu gabs Papierservietten, auf denen das Münchner Kindl im Zustande der höchsten Ausgelassenheit herumspringt, eine Maß in der Hand. Warum denn nicht? Tanzte nicht David vor der Bundeslade? Als wir nicht alles Fleisch mit Zubehör (ich glaube, es waren zwei Pfund) ratzekahl aufgegessen hatten, war der bebrillte Frater betrübt. Ob wir noch Bier wünschten? Nein. Es war herrlich, aber nun wollten wir lieber zu Bette gehen. So verließen wir den warmen, gemütlichen halbhellen Raum, in dem ein wenig klösterlicher Heidenlärm war, ganz im Sinne des Münchner Kindls, gewärtig in ein großes Dormitorium gesperrt zu werden, mit all den quiekfenden Weiblein der anderen Tische zusammen.

Im Kloster ist Klausur. Es dürfen zwar Frauen oben schlafen, aber nur außerhalb der Klausur im nördlichen Flügel, dem Fürstenbau. Selbst Eheleute werden getrennt. Hie Mann, hie Weib. Wir wurden angenehm überrascht. Ein Frater übergab uns einem alten Frauchen, das uns anstatt in einen großen Schlafsaal, in ein Zimmer mit zwei Betten führte. Juchhei!

Jawohl juchhei! Ich hab noch nie ein so komisches Bett gehabt. Als Matratze dienten Bretter, darauf lag ein Unterbett mit einem Laken bedeckt, darauf ein dickes Kopfkissen, darauf eine Wolldecke ohne Laken, darauf ein Deckbett. In diese Zurüstung kroch man nun zähneklappernd mit großer Schnelligkeit hinein. Wir waren im Eßsaal nur leicht übergetrocknet; hier oben herrschte eine Temperatur, die sich nicht weit von Null entfernte, gemäß dem historischen Klima des Kreuzbergs, von dem es heißt: $^3/_4$ Jahr ists droben Winter, $^1/_4$ Jahr dagegen kalt. Dabei ist er nur 930 Meter hoch. Das Deckbett, eine Art Amboß aus Federn, zermalmte und briet uns zugleich, so daß wir von Zeit zu Zeit atemlos auftauchten, um nach Luft zu schnappen, und zähneklappernd wieder im Ozean der Federn verschwanden. Ich denke mir den Zustand des heiligen Laurentius auf dem Rost ähnlich, auch in der Härte. Von dieser Nacht an begleiteten uns Unterbett und Federbett durch die ganze Rhön.

Am andern Morgen regnete es noch, als wir wieder im Eßsaal erschienen. Der Bruder brachte uns Kaffee, Milch und Semmel. Wir tranken aus hohen, kelchartigen Porzellanbechern, wie sie vielfach in Bayern gebräuchlich sind, und brachen dann auf, nachdem wir einen Obulus in die Klosterkasse getan hatten. Es ist ein Mendikantenkloster und man kann füglich nicht erwarten, daß die Mönche einen freihalten. Daher macht man sich selbst den Preis, den eines anständigen Gasthofes, und gibt das Geld dem Laienbruder.

Hier mögen einige wenige historische Notizen ihren Platz finden, wie man sie unterwegs liest, hört und sammelt, und dann wollen wir aufbrechen, denn die Wolken teilen sich.

In der Wallfahrtskirche, in die wir einige Minuten traten, war Gottesdienst, von Wallfahrern besucht, die andächtig und ein wenig stumpfsinnig ihre Litaneien abbeteten. Es ist eine ziemlich häßliche Kirche, in wenig schönem Übergangsstil Ende des 17. Jahrhunderts erbaut. Auch das Kloster stammt aus jener Zeit. Auf den Kreuzberg gewallfahrtet wurde aber schon früher, nur daß die Bauernkriege und der 30jährige Krieg die Wallfahrten zeitweilig unterbrachen. Bis auf den Frankenapostel Kilian der iro-schottischen Mission führt die Legende das Wallfahrten auf den Kreuzberg zurück, also bis zurück in die Mitte des 7. Jahrhunderts. Der Berg hieß übrigens bis ins 17. Jahrhundert hinein: Aschberg. Also wird sich hier wohl, mit einer dem Volksgedächtnis eigenen Zähigkeit, die Erinnerung an einen Kultort erhalten haben, aus Germaniens frühester Geschichte, wenn wir „Asch" mit Asen in Verbindung bringen dürfen. Das liegt nicht sehr fern, denn in der Rhön begegnet man nicht selten solchen altgermanischen Erinnerungen.

* * *

Vom Bruder Pförtner freundlich geleitet, die Ränzel auf dem Rücken, nahmen wir unsere Wanderung wieder auf. Auf kahlem Bergrücken gehts eine Weile hin, dann steigen wir einen Waldweg abwärts, und durch

das sehr lange Dorf Hasselbach schreitend, sind wir in einer Stunde in Bischofsheim.

Wir durchschlendern ein altes Städtchen, wo alles uns aus verträumten Augen anblickt. Ein alter Zentturm an der alten Stadtmauer, nah der Kirche (wieder eine aus dem 17. Jahrhundert), sieht grimmig verschlafen auf uns nieder, und sogar das Wirtshaus ist verschlafen und verträumt. Die Steine des Zentturms und der Stadtmauer hatten schon früher eine Geschichte, sie sind nämlich aus der Osterburg gebrochen, die in der Umgegend die Rolle des Kolosseums in Rom gespielt hat, d. h. sie diente als Steinbruch. Wer die Bischofsheimer Barberini waren, kann ich nicht verraten.

Man fand uns merkwürdig, daß wir im Wirtshaus etwas genießen wollten. Milch gab es nicht. Endlich nach langem Zureden brachte ein verschlafenes Mägdelein uns Wein, Eier und Brot. Dann zogen wir weiter nach der eben genannten Osterburg.

Hier muß ich noch etwas sagen.

Ich unterscheide immer auf Wanderungen zweierlei Arten von Wegen, nämlich: Wege, die es gibt, und solche, die es nicht gibt. Das ist die Disposition meines Themas. Untergruppen: a) Wege, die es auf der Karte und auch in dem betreffenden Landesteile gibt; b) solche, die es auf der Karte, aber nicht auf Erden gibt; c) solche, die es nicht auf der Karte, wohl aber in Wirklichkeit gibt; d) solche, die weder auf der Karte, noch auf unserm Stern vorhanden sind. Letztere sind wir öfter gegangen, und sie sind nicht die schlechtesten. Die Rhön hat übrigens eine Eigentümlichkeit: man kommt zwar meist in dem Ort an, wohin man gewollt hat, aber gewöhnlich auf merkwürdige, oder doch auf andere Weise, als man erwartete. Vom Spessart ist mir gesagt worden, man tauche nie und auf keine Weise je an der Stelle auf, die man sich vorgenommen habe, sondern immer ganz wo anders, trotz drei Kompassen und sechs Karten. In der Rhön geht man durchschnittlich den Tag anderthalb Stunden irre, im Spessart soll man sich grundsätzlich täglich sechs Stunden verlaufen. Ich muß da unbedingt mal hin.

Durch grüne Wiesen und schwarzen Tannenwald aufsteigend, betraten wir den Kegel, auf dem die Osterburg einst stand. Einst ein merowingisches Jagdschloß, war die Burg bis vor kurzem so verschüttet und überwachsen, daß man überhaupt fast nichts mehr von ihr wußte. Nun hat man den Grundriß wieder aufgedeckt, und der Rhönklub baut den großen Bergfried wieder aus, auch ein Zimmer für Touristen soll hineinkommen. Es muß ein tüchtiges Schloß mit gewölbten, großen Kellern gewesen sein, das hier die Umgegend beherrschte. Wahrscheinlich ist es schon Ende des 13. Jahrhunderts zerstört worden. Man meint: Osterburg heiße östliche Burg, aber da man auch hier eine germanische Kultstätte, der Ostara gewidmet, vermutet, so ist es ja möglich, daß der Name der Burg noch eine dunkle Erinnerung an sie war. Feiern wir doch heut noch unser Auferstehungsfest an ihrem Frühlingsfest, und nennen es noch mit ihrem Namen: Ostern.

Wiederum taucht die Erinnerung in graue Vorzeit, und nachdenklich schauen wir lange über die grünen Höhen. Breite, unten bewaldete, oben grasbewachsene Hänge reihen sich in ruhigen Linien. Sie steigen mählich, langsam, wuchtig an, um auf der Höhe angelangt plötzlich steil abzustürzen. Das ist im allgemeinen das Charakteristische dieser vulkanischen Rhönberge. Die Täler liegen im Verhältnis zu den Bergen recht hoch. Diese überschreiten nur selten die Höhe von 900 Meter. Die Ortschaften dagegen liegen in den Tälern bis 600 Meter hoch; es sind also richtige Gebirgsdörfer mit rauhem Gebirgsklima.

Durch Wiese und Wald stiegen wir hinab, und am Nordostabhange des Arnsberges hinschreitend, erreichten wir das sehr hübsch gelegene, sehr lange und noch viel schmutzigere Dorf Oberweißenbrunn. Der Not gehorchend, denn wir waren schon wieder hungrig, kehrten wir ein. Es war ziemlich langwierig, ehe wir unsern Herzenswunsch, eine Tasse Milch, erfüllt sahen. Wir saßen in einer Art Verschlag, von der Wirtsstube abgetrennt. Auf den Tischen standen klebrige Schnapsgläser herum, in der Wirtsstube saßen zwei Männer und feierten sehr ausgiebig blauen Montag. Der eine von beiden war offenbar der Herr Wirt selbst. Beide fühlten das Bedürfnis, so laut, so viel und so falsch wie möglich zu singen. Nach der Art ihres Vortrages zu schließen, steht der Männergesang in Oberweißenbrunn nicht gerade auf schwindelnder Höhe. Offenbar standen diese Männerkehlen noch in Zusammenhang mit jenen ihrer fränkischen Vorfahren, über die sich Karl der Große einst beklagte, sie mit rumpelnden Lastwagen vergleichend.

Wir gingen die Landstraße hinauf bis zur preußischen Grenze, in einem grünen Tale. Dann stiegen wir westwärts empor auf die Schwedenschanze, eine aus den Jahren 1634—1648 stammende schwedische Befestigung. Man sieht noch deutlich den Laufgraben und die Schanze in Form eines Sechsecks erbaut, mit üppigem Grase bewachsen. Droben, mitten in den Weiden auf der Höh, steht eine friedliche Bank. Da sieht man hinab über Dörfer und Städtchen, über all die wunderlichen Basaltkegel und die langen, breiten Höherücken.

Wir schritten am Kamm entlang, höher steigend im weichen Grase, bis wir die Höhe der Reesa erreicht hatten. Hier ging der Wind frisch, und der Blick tauchte in Täler und Schluchten, schweifte über Berge und Wälder. Der Bergrücken fiel hier ziemlich schroff ins Tal. Wir stiegen südwestwärts am Hang hinab. Wege gab es nicht, Markierung auch nicht. Aber eine Pfahlreihe, je hundert Meter voneinander aufgestellt, verlor sich in der Weite.

„Da müssens gehen," wies uns ein Kühe hütendes Mütterchen zurecht. Und so immer auf und ab, im Grase hin, nie zu tief hinab, nie zu hoch hinauf, kamen wir bis zum Eierhauk und saßen dort oben auf dem Gipfel, in die grüne Einsamkeit hineinträumend. Dann machten wir uns auf, unser Nachtquartier zu suchen.

Durch Wiese und tiefen Wald gings, immer an der preußisch-bayerischen Grenze entlang, bis wir endlich hinaus auf einen mächtigen Berghang traten, bedeckt von unabsehbaren Wiesenflächen.

Tiefes Schweigen ringsumher, kein Vogellaut, kein Bachesplätschern — und die Sonne sank langsam. Einen Augenblick tauchte die bange Frage auf: Wenn das Wiesenschloß oder Schweizerhaus nun ins Nirwana versunken wäre, d. h. wenn wir es wo anders suchten, als es steht? Diese Vorstellung erscheint Ihnen natürlich einfältig und kindisch. Bitte nehmen Sie die Beschuldigung

zurück. In der Rhön ist es manchmal nicht unmöglich, daß der Süden im Norden liegt, daß der erste Weg, in den wir einbiegen mußten, der dritte oder vierte war, kurzum es gibt gerade da mehr Dinge zwischen Himmel und Erde, nein, auf der Erde, als Ihre Schulweisheit sich träumen läßt.

Nun, ich übertreibe nicht, aber das Dammersfelder Schlößchen und Schweizerhaus war wirklich nicht vorhanden. Würden Sie einen steinernen, nüchternen, unbestimmt gefärbten Kasten in Gesellschaft vieler Gänse, einiger Schweine und sonstigem Zubehör, ohne eine einzige Galerie, ohne vorspringendes Dach, ohne Schindel, ohne Holz, mit einem Worte ohne jede Schweizerhaftigkeit, ein Schweizerhaus nennen? Würden Sie besagte Baulichkeit ein Schlößchen nennen? Nun also hab ich recht. Glücklicherweise besitzt es noch einen passenden Namen: das Wiesenhaus. Und ich wünsche mir jetzt weder ein Schloß, noch ein Schweizerhaus, denn ich bekomme Eierkuchen zu essen und Tee zu trinken in einem großen parkettierten Eßzimmer, in dem auch noch zwei Betten Unterkunft gefunden haben, der Fülle wegen. Heut stellen wir die Fülle dar. Es wird kalt, und die Abende sind lang. Da wandern wir allein durch die Rhön. Und jetzt wandern wir ins Bett.

Wenn ich das Wiesenhaus stilisieren sollte, so würde ich zuerst ein Kind belauschen, wenn es ein Haus zeichnet, und ihm diese Zeichnung stehlen; dann würde ich rechts eine Gans, ein Ferkel und einen Dackel stellen, und links eine Gans, ein Ferkel und einen Dackel. Der Dackel hatte nämlich in der Nacht geheult für zwei. Es war entsetzlich kalt und roch sehr nach Kühen, und jede von uns hatte, glaube ich, als Deckbett einen alten Grenzstein. Es liegen da nämlich mehr umher als Daunen, denn die Grenze ist recht oft verändert worden. Auf Wasser wird droben nicht besonders viel gegeben. Die Waschbecken waren sehr niedlich, was eigentlich nicht ausschlaggebend ist, aber dafür bekamen wir Bierseidel anstatt der Wassergläser, und dazu fanden wir einen Kamm zum allgemeinen Gebrauch.

Das Haus gehört dem Staat. Drin wohnen jahraus, jahrein zwei Familien: der Hauswart und Aufseher der Fremdenzimmer und der Forst- und Wiesenaufseher. Das freundliche Mutterle, das uns bediente, klagte sehr über Leutenot; die meisten gingen in die Fabriken oder nach Amerika. In Fulda ists auch so schlimm, erzählte sie, und die Mädel denken nur ans Aufputzen. Wenn man eine recht einfache Frau auf der Straße sieht, dann ists eine Beamtenfrau, wenn einem aber eine ganz Feine „mit so an Hut!“ begegnet, nacha ists ein Dienstmädel. Die gute Alte buk übrigens herrliche Eierkuchen.

Das Dammersfeld, früher eine große Schweizerei der Fuldaer Abte, war in alter Zeit ein rechter Zankapfel der Mächte. Die Kirche neidete es nämlich — der Kirche.

Das kam so: Merkt auf, es folgt ein Heldensang:

Vom Dammersfeld kam dem Fuldaer Abt die herrliche Milch, Butter, Käse und der Dünger für seine Hammelburger Weinberge.

Da erwachte im Fürstbischof Hermann von Würzburg der Neidgedanke (die alte Schlange wars), daß es lieblich wäre, wenn ihm selbst zuflössen Milch, Butter, Käse und Dünger.

Da machte er sich auf mit Roß und Reisigen, überfiel das Dammersfeld mit Heeresmacht, und bedrohte Fulda. Der Fuldaer Abt aber, nicht faul, stieg mit neunhundert Reitern zu Pferde, dazu noch viel Fußvolk, und es erhob sich ein großes Raufen um Milch, Butter, Käse und Dünger.

Aber der Würzburger ward geschlagen und floh eilig seiner Bischofsstadt zu. Wer mißgönnte wohl so heiß verteidigte Milch, Butter, Käse und Dünger dem wackeren Abt Konrad von Fulda?

So geschehen im Jahre des Heils, da man schrieb 1242.

* * *

Unsere Zeche war klein, und wir zogen morgens weiter, quer über die Wiesen in den Wald hinein, auf die Ottersteine, Basaltfelsen, die den Wald überragen. Hinter dem südlichen Ottersteine sieht man deutlich einen Wallgraben, der um die Felsen gezogen war. Von einer Burg, die hier gestanden hätte, weiß man nichts. Sollten hier altgermanische Recken an der natürlichen Felsburg gesessen haben? Heut steht der junge Wald bis an den Felsen heran, und es ist totenstill ringsumher. Nur der Wind pfiff um die Steine, wie wir droben am Felsen saßen und hinab in die grüne Wildnis blickten.

Bis auf niemals trockene Stiefeln hatten wir bis jetzt ein frohes Leben geführt und uns noch keinmal verirrt. Jetzt hebt an der Nibelungen Not.

Wie wir eigentlich nach Gersfeld gekommen sind, weiß ich nicht; wir sind hingekommen, das genügt. Wenn man rechtsum ging, versicherte der Führer, es sei richtig; wenn man linksum ging, versicherte ein Wegweiser, es sei ebenfalls richtig; indessen sagte ein anderer, man könne auch geradeaus gehen. Direkte Wege gibt es in der Rhön, glaube ich, überhaupt nicht. Jedenfalls gingen wir Waldwege, wateten durch Wiesen (sehr naß!), kamen durch Wälder, trafen auf Landstraßen, schritten über Feldwege, an denen die Bauern den mageren Acker mit Kühen pflügten, und gelangten auf eine Hochebene, die recht viel mit dem Teufel zu tun hatte, denn überall traf man auf seinen Namen. Wahrscheinlich ist es da zuzeiten etwas unheimlich, und Wodan jagt durch die Lüfte mit seinen reisigen Scharen. Ich denke mir, es wird wohl dieser alte Herr sein, und nicht der unangenehme Orientale. Was wollte der wohl in der Rhön?

In einem hübschen Tale liegt die preußische Kreisstadt Gersfeld; schon vor 1219, wo es in einer Fehde niedergebrannt wurde, ein ziemlich bedeutender Ort. Wir gingen hindurch, denn wir wollten weiter, in die Berge. Das sehr von Sommerfrischlern besuchte Städtchen sah jetzt im Herbst ziemlich öde aus, die vielen Villen standen leer.

Wir aber streben schnell zur Stadt hinaus. Sollen wir aufs Wachküppel oder auf den Ehrenberg? Das Wachküppel, das mit einer gewissen Naseweisheit ziemlich grundlos, wie es scheint, aus der Hochebene steigt (es hat übrigens seine sehr hitzigen Gründe), wird vom Führer als unglaublich interessanter vulkanischer Kegel angepriesen. Da wir uns dieser vulkanischen Größe nicht recht geologisch gewachsen fühlten, so beschlossen wir, sie links liegen zu lassen, und machten uns auf den

Weg nach dem Ehrenberg, einer echten alten Ritterburg; denen fühlen wir uns stets gewachsen.

Wir hatten uns in Gersfeld eine Tafel Schokolade und zwei frische, wunderbar schöne Semmeln gekauft, die wir nun im Wandern verzehrten. An dieser Stelle hab ich die Absicht, einen Angriff auf meinen guten Kameraden zu machen, mit dem ich schon manches Mal durch die Welt gezogen bin. Dieses Menschenkind hat nämlich eine unglaublich großmütige Ader, die sich darin zeigt, daß ich immer die größere Hälfte der Schokoladentafel bekomme. Nun ist es ja nicht nötig, daß mir die kleinere zufällt, ich verlange nur Gerechtigkeit, denn auf diese Weise kommt immer die Großmut auf ihre und die Schokolade auf meine Seite. Beflügelt durch ihre edle Tat und den weniger reichlichen Genuß, eilt sie federnden Schrittes voran, während ich, beschwert durch Schokolade und im Gefühle meiner Happigkeit, langsam im Hintergrunde auftauche. Ich möchte auch mal edel sein. Kann mir das jemand verdenken?

Bis Altenfeld folgten wir auf schöner, breiter, zuerst von herrlichem Ahorn bestandener Straße der Fulda, die nicht weit von Gersfeld, am Südabhange der Wasserkuppe entspringt. Die Straße führt lange durch schönen Wald im Tale hin, am andern Ufer geht die Kleinbahn nach Fulda. Hüben und drüben schauen schweigend im grünen Kleid die breiten, ernsten Höhen ins Tal.

Bei Altenfeld, einem stattlichen, schön gelegenen Dorfe, steigen wir nordwärts am Schalmeihof in die Höh und immer weiter und weiter durch prächtigen Buchenwald. Endlich gelangen wir an verschiedene verstreut liegende Gehöfte schon auf der Höhe, nicht fern von dem Kegel, der die Burg trägt. Eine unvergleichliche Aussicht nach Süden auf Nollen und Dammersfeld breitet sich hier. Doch — ich mochte sie mit etwas recht Weitliegendem vergleichen, mit dem Blick von Fiesole nach Valombrosa. Die ruhigen, blauduftigen Reihen ziehen die breiten Bergrücken hin. Der Blick taucht ins neblige Tal und schwingt sich über die blauen Höhen. Ruhevoll, ruhevoll liegen sie vor uns.

Die Burgmauer und zwei schöne Türme stehen noch auf dem glockenförmigen Bergkegel. Im Burghofe wachsen schöne, hohe Fichten, unter einer großen Linde ist ein Tanzplatz angelegt. Da feiern die Bewohner der umliegenden hundertvierzehn Gehöfte der Gemeinde Ebersberg ihre Volksfeste. Einer der Türme wächst in Würfelform aus der Mauer, dann ändert er die Gestalt, und während sich die vier Ecken abstumpfen, steigt er nun kreisrund weiter in die Höhe, ein eigentümlich anziehendes Bauwerk; in seiner knorrigen Rauheit, wie es scheint, mit starkem Formgefühl erbaut.

Die Burg soll aus dem 11. Jahrhundert stammen, dem mächtigen Geschlecht der Ebersberg eigen. Im 13. Jahrhundert, der kaiserlosen, der schrecklichen Zeit, waren sie berüchtigte Raubritter und lagen deshalb mit den Fuldaer Äbten immer in Fehde. Besonders einer dieser geistlichen Herren machte ihnen und ihren Bundesgenossen viel zu schaffen. Es war der Burgenbrecher Bertho II., seiner Kleinheit halber der Abt Fingerhut genannt. Durch sein entschiedenes Vorgehen wurden die Raubritter sehr eingeengt; den Hauptführer Ebersberg ließ der kleine Abt sogar enthaupten. Da verschwuren sich die übrigen auf der großen Wasserkuppe gegen sein Leben und spielten das Los aus, wer ihn töten sollte. Daher nennt das Volk den Berg noch heute den Spielberg. In Fulda während des Gottesdienstes drangen vermummte Beter auf den kleinen Abt ein und machten ihn am Altar nieder, dann flüchteten sie. Sie wurden alle ergriffen und auf Kaiser Rudolfs Spruch hin gerädert, die Ebersburg aber 1271 geschleift. Alle Ebersberger kamen um bis auf einen, der das Geschlecht fortpflanzte und sich mit den Äbten aussöhnte. Dann brachen neue Fehden aus. Ende des 14. Jahrhunderts bauten die Ebersberger ihre Stammburg wieder auf. Aber 1460 schon ward sie ganz zerstört und liegt seitdem in Trümmern. Die Ebersberger wurden in der Reformationszeit evangelisch und standen in jener Zeit in hohem Ansehen. Der letzte starb als Generalleutnant 1848 zu Darmstadt. Auch in Weyhers und Poppenhausen besaßen sie einst Burgen.

Nach Poppenhausen lenkten wir nun unsere Schritte. Es ist 1903 abgebrannt und wie der Phönix aus der Asche neu erstanden, ein sehr sauberer, sehr ordentlicher, sehr nüchterner Phönix. Doch liegt der Flecken sehr hübsch nah den Bergen im Lüttertale. Im „Engel" kehrten wir ein, von Wirtsmutter, Wirtstante und Wirtstochter aufs freundlichste begrüßt und bewirtet. Es ist ein hübsches, neues Gasthaus, mit hübschen neuen Zimmern für vergnügte Sommerfrischler mit mäßig vergnügtem Portemonnaie. Die Wirtstochter hat das Kochen bei den englischen Fräulein in Aschaffenburg gelernt und macht ihren Lehrmeisterinnen Ehre. Sie ging sogar noch ein Stück Weges mit, daß wir die Eube nicht verfehlen sollten, die Poppenhausen im Osten überragt.

Wir haben bei den Rhönbewohnern, wo wir mit ihnen zusammenkamen, überhaupt stets ernsthafte Freundlichkeit und Bereitwilligkeit getroffen, den Touristen zurechtzuweisen. Dabei machten sie nicht viel Aufhebens um Rucksäcke, kurze Röcke, Spazierstöcke, überhaupt um die Erscheinung der Leute, mit denen sie zu tun hatten. Nur Mellrichstadt macht eine Ausnahme. Es hat, ich möchte sagen, so was Berlinisches. Ich habe die Absicht, meiner geliebten Vaterstadt hier einen Hacks zu versetzen. In Berlin wacht nämlich jeder Mörtelkutscher, Bierfuhrmann und Straßenjunge eifersüchtig darüber, daß kein Mensch, Mann oder Weib, etwas anderes anhat, als was diese Herren vorschreiben. Sie sind ja auch, was Sitte, Grazie und Ästhetik anbetrifft, die „Nächsten dortau", as Reuters Fru Pastern sagen würd. Kommt ihnen etwas unter die Augen, das sie noch nicht gesehen haben, dann — wehe, o wehe. Dabei habe ich mal läuten hören, daß sie sich für Freiheit erhitzten, natürlich nur für ihre eigene, im übrigen sind sie sehr für Gleichheit oder Uniform, was genau dasselbe ist. Zusammenfassend können wir unter Anwendung höchster Gerechtigkeit sagen, daß Berlin und Mellrichstadt die größten Kleinstädte Deutschlands sind, Buxtehude, Katzenellenbogen und Schilda nicht ausgenommen.

Wir sind also auf dem Wege zur Eube, und dieser Weg ist steil. Die Herbstsonne ist warm und brennt. Durch Buchenwald und über Matten steigen wir langsam zur Höhe und umgehen nach manchen Beratungen

das Goldloch, ein tiefes Tal, in das die Nordwand der Eube und die Südwand des Pferdkopfs abstürzt. Man hat ganz den Eindruck, an einem uralten Kraterrand hinzugehen. Der Wald steht hoch, und auf schmalem Pfade schreitet man am Goldloch entlang, bis man hinaustritt auf die ungeheuren Wiesenflächen, die bis zur Höhe der Wasserkuppe hinauflagern. Wieder wandern wir im Grase hin, den Pferdskopf westlich liegen lassend, nach Norden. Der Himmel ist klar, und leise schwingt der Wind um uns her, leise singt er. Langsam kommt die Nacht herangeschritten, graue Schleier decken die Täler, rot glüht noch der Sonnenball im Westen; und als wir oben auf der höchsten Kuppe der Rhön stehen, sinkt er blutrot hinab in die Nebelschwaden, die plötzlich über ihm zusammenschlagen. Auf Erden blinken winzige Lichtlein auf, drunten in der Ebene und am schwarzen Himmel Myriaden Sterne.

Es ist bitter kalt. Aber im Rhönklubschutzhaus finden wir gute, freundliche Versorgung und, für rhönische Auffassung, gute Betten. Nun, wir sind jetzt an die Federtürme gewöhnt und schlafen als einsame, vielleicht letzte Wanderer dieses Jahres ruhig auf der Wasserkuppe, wo die Ebersberger und ihre Genossen um das Haupt des Abtes Fingerhut würfelten, wo wohl manches Jahrtausend weiter zurück die Katten hier vielleicht Gerichtsstätte hatten. Und wie heut sang der Wind, und die Sterne blitzten.

* * *

Es war ein schöner, klarer, frischer Morgen, da machten wir uns auf und stiegen nordwestwärts ab auf das Dörfchen Sieblos zu, kamen aber durch herrlichen Tannenwald fast auf Abtsrode, etwas östlicher. Das war das erste Abweichen des Tages. Es wiederholte sich noch öfter. Was tats? Auch daran gewöhnt man sich, gerade wie an Federbetten. Wir wollten nach der Steinwand und kamen auch hin. Wie? kann ich beim besten Willen nicht mehr genau erörtern. Genug, durch Rain und Felder, durch Wald und Sumpf, über Stock und Stein, auf Pfaden und Landstraßen langten wir endlich an.

Die Steinwand ist eine Phonolithfelsmasse, die ganz unvermittelt aus den Rasenflächen gegen 25 Meter hoch emporsteigt. Östlich ist sie von so dichtem Gestrüpp und Wald umlagert, daß man nicht dicht an die senkrecht aufstrebenden Steinsäulenmassen herankommen kann. Wir umgingen den wunderlichen Felsen und konnten ihn von Westen leicht auf Naturstufen besteigen, die vom Rhönklub bequem zugänglich gemacht sind. Am Fuß dieser wilden Naturmauer liegen zerstreut einige Höfe. Wir gingen dran vorbei, dann über Wiesen ostwärts, das Tal der Wonne durchquerend, stiegen wir hinauf zum Teufelsstein und saßen an seinem Fuße in der Heide. Es ist auch ein großer Phonolithzacken, der hornartig über Heide und Ginster in die Höhe strebt.

Wir brachen bald auf, und immer auf einer Höhe von ungefähr 600 Meter bleibend, folgten wir der Straße, die einsam durch Heide und Wald nach der Milseburg führt. Wir kamen an den Bubenbadsteinen vorbei, Phonolithfelsen, die im dichten Buchenwalde emporsteigen und die die Sage mit der Milseburg verknüpft. Es wird nämlich erzählt, daß auf der Milseburg eine alte Ritterburg gestanden habe. Die Ritter aber feierten ihre Feste am Fuß des Berges, auf den Danzwiesen, und ihre Söhne badeten sich im Weiher an den Felsen im Buchenwald.

Aha, sagen Sie: daher der Name Bubenbad. Nicht ganz, — es gibt eine alte Geschichte, die geht noch weiter zurück.

Einer der Ritter, einer in grauer Vorzeit, es ist schon lange, lange her, daß er lebte, der hatte keine Söhne, aber sieben Töchter, und wünschte sich einen Leibeserben. Ganz heiß und innig wünschte er ihn. Und wie es so geht im Leben, wenn man wirklich und von Herzen und mit allen Kräften und von ganzer Seele etwas will, dann gelingt es einem schließlich doch. Die siebente Tochter nämlich ward eines Tages von ihrem Mutwillen, oder ihrer Liebe zum Walde, oder von der freien Jugendlust, oder von ihrem jauchzenden Herzen in den Wald geführt und jagte. Da kam sie an einen felsigen Platz, und am Felsen da lag ein stiller Weiher, so klar, daß sie ihr frisches, köstliches Menschenbild drin sehen konnte, mit erhitzten Wangen und blitzenden Augen und lachendem Munde. Und wie sie so stand, lockte es sie mächtig hinabzusteigen in die kühle Flut, und sie legte den Speer auf das grüne Moos, und das kurze Jagdgewand daneben, stieg hinein, weil sie mußte, und tauchte unter. Niemand hat erfahren, was ihr geschah, da sie untergetaucht war. Sie hat es auch nimmer verraten. Hätte es auch keiner verstanden. Als das junge Menschenkind aber mit ernstem Munde und gesenktem Haupte wieder emporstieg, da war es nicht mehr die siebente Tochter des Ritters auf der Milseburg, sondern sein einziger Sohn. Und es war große Freude auf der Burg, daß der Ritter nun einen Sohn habe. Und die sechs Schwestern freuten sich, daß sie nun einen Bruder hatten, und wußten doch alle nicht, warum das sie so freute, denn das goldene Herz und der lachende Mut und die prangende Schönheit waren die gleichen wie vordem. Es war ihnen allen nur nicht klar, was sie gehabt hatten. Die Tochter und Schwester war gerade so gut gewesen.

Ja, daher heißen die Felsen die Bubenbadsteine, und nun treten wir aus dem Walde hinaus auf die Danzwiesen.

Nichts für ungut, aber nun darf mir niemand böse sein, wenn ich sage, daß auf der Milseburg wahrscheinlich niemals eine Ritterburg gestanden hat, die Märchen sind drum doch wahr. Sie hüllen das Menschenleben in ihr goldenes Gespinst und lassen uns seine Geheimnisse ahnen. Wehe dem, der zugreift, um besser zu sehen, und törichte Worte redet. Er wird zum Narren. Es gibt Tiefen, die mißt kein Wort aus. Wir müssen nicht alles beschwatzen wollen. Wir müssen auch schweigen können in Ehrfurcht.

Neuerdings hat man auf der Westseite der Milseburg den Grundriß einer frühmittelalterlichen Burg aufgedeckt, die aber wohl kein selbständiges Schloß gewesen ist, sondern von der Burg Eberstein abgehangen hat. Dieser Eberstein, schon 1282 zerstört, lag nahe bei Brand, westlich von der Milseburg; man findet kaum noch Spuren seines Mauerwerks. Es kann aber auch sein, daß diese frühmittelalterliche Burg noch früher als Vor-

werk zu der uralten Volksburg gehört hat, die hier auf der Milseburg war.

Wenn ich Ihnen erzähle, daß wir über die Danzwiesen den breiten zerklüfteten Felsen der Milseburg auf schmalem Pfade betraten, daß wir durch schönen Buchenwald ansteigend das kleine Wallfahrtskirchlein droben erreichten mit seiner hübschen, außen angebauten Kanzel, daß wir unter das große steinerne Kruzifix auf dem Gipfel traten, neben dem rechts und links Maria und Johannes stehen (im Geschmacke Berninis) mit etwas verrenkten Gliedern und etwas schlangenartig sich windenden flatternden Gewändern; wenn ich Ihnen weiter erzähle, daß die Aussicht verschleiert, daß es anfing zu sprühen, daß wir in der Schutzhalle ein Butterbrot aßen und daß das Verkaufsfräulein von Gott und der Welt nichts wußte (ich will nicht übertreiben: von der unter ihren Augen sich dehnenden Welt recht wenig, und das Wenige falsch), so haben Sie unsere Erlebnisse auf der Milseburg.

Aber ich habe noch mehr zu sagen. Wir stehen hier auf vorgeschichtlichem, altgermanischem Boden. Im Felsgestein dieses Berges ist in der Höhe zwischen zwei aus der Masse aufragenden Felsen geschichtetes Zyklopenmauerwerk aufgefunden worden, das zwischen beiden Felsen eine kleine Befestigungslinie zieht. Über dieser Befestigungslinie vermutet man die Stätte der vorhererwähnten altgermanischen Volksburg. Dies Mauerwerk wäre also ein Teil einer inneren Befestigungslinie. Die äußere Befestigung der Milseburg ist noch ganz deutlich zu verfolgen. Die Felsenmasse zieht von Nord nach Süd. Vom Norden bis Süden ist sie eingekreist von einem Steinwall, der teils zerstört, teils abgetragen, um einen Weg durchzulegen, sich noch gut erkennen und abschreiten läßt. Ein hausgroßer Felsblock, der Geißstein, ist in diese äußere Befestigungslinie genau hineingezogen. Ziemlich am Südende, ehe der Wall sich in Wald und Gestrüpp verliert, ist der alte Eingang deutlich zu sehen. Die Wallmauer ist plötzlich unterbrochen und lädt im rechten Winkel aus, bis auf etwa 6 Meter ausgreifend, indem sie sich immer verjüngend schließlich auf dem Boden anlangt. Nun befindet sich in dem Felsgestein an der Ostseite eine Einbuchtung, ähnlich einer ungeheuren Felsnische, die voll Geröll und Felstrümmer liegt. Über dieser Nische ging die obere innere Befestigung hin, davor die äußere, und in der Nische, geschützt zwischen den beiden Befestigungen, hat man ein vorgeschichtliches Dörfchen aufgedeckt. Man hat dem Boden mancherlei entnommen, das auf die Jahre zu Anfang unserer Zeitrechnung hindeutet. Wir ließen es uns Zeit und Mühe kosten, diese alte Menschenwohnstätte zu finden, und kletterten über Viehhürden und Gestrüpp, um heranzukommen. Als wir erst am Platze waren, kam es uns wunderlich an, denn die Grundrisse der Wohnstätten waren nicht schwer zu finden, und die Steinumrahmungen wohl zu sehen; ja, wir konnten wie durch schmale Gäßchen wandern, zwischen den Stätten hindurch, und mußten lächeln, daß hier einst gelebt worden war, daß sie einst hier geboren wurden, liebten, wohnten, kämpften und starben, und ist doch nun so lange her. Und ich liebte diese Stätten, wo sie ihr trautes Nest hatten, zwischen zwei Kampflinien, die eine nach West, die andere nach Ost, gerade wie heut, und liebte die Menschen, weil sie sich nicht feig verkrochen, sondern den Kampf gekämpft hatten um Leben und Tod. Und so lange wir unsern Kampf ehrlich kämpfen, auch heut noch, steht es nicht schlecht um uns. Erst wenn wir uns drum herum drücken möchten, wird es schlecht gehen, und wenn auch der Reichstag ein ganzes Jahr lang spricht und viele Leute viele lange und schöne Reden halten. Mit Reden machen wirs nicht.

Und setzet ihr nicht das Leben ein,
Nie wird euch das Leben gewonnen sein.

Ich bin kein Geologe und kein Feldmesser und kein Generalstäbler und kein Kartenzeichner. Ich kann nur versuchen, diese alte germanische Erinnerung mit einem warmen Gefühl im Herzen festzuhalten, und kann vielleicht ein Schema geben, um die Vorstellung etwas lebendiger zu machen. Aber, wie gesagt, es ist nur ein Schema aus der Erinnerung gemacht.

Das liegende abgestumpfte Dreieck ist das Massiv der Milseburg. Darin die gegen Osten offene Felsnische mit angedeuteten Wohnplätzen, beschützt von oben durch eine angedeutete kleine Befestigungslinie zwischen zwei Felsköpfen. Außen der Wall mit dem hineingezogenen Geißstein und dem Eingang. Die zerstörten Teile sind ungefähr durch Punkte angedeutet.

Als wir durch den Bubenbadwald zurückgingen, kam etwas vom Übermut der siebenten Tochter des Milseburgers über uns. Er, der Übermut, war nie sehr weit, so daß wir linksab von der Straße in einen Waldweg bogen und infolgedessen oberhalb Rupsroth herauskamen. Da gingen wir quer durchs Tal, auf der andern Seite wieder aufsteigend durch dichten Wald auf Brand zu, und an pflügenden Kühen vorbei, an steilen braunen Äckern abwärts auf Neulbach zu und durch das lange Dorf. Da nahmen wir einen letzten Anlauf und stiegen steil auf einsamem Pfade über den Ehrenberg.

Es war wieder eine jener Wanderungen über die stille ernste Hochheide, wie ich sie nie schöner als in der hohen Rhön getroffen habe. Dann wanderten wir durch schöne Waldgründe abwärts, und zum Abendessen waren wir in Wüstensachsen im trefflichen Gasthof von Görndt.

Wir waren recht hungrig und müde. Am Nebentisch saßen zwei Handlungsreisende, die mit der Wirtstochter ein Brettspiel spielten. Der eine beklagte sich mindestens zehnmal, daß er nasse Füße bekommen habe (wir freuten uns immer, wenn wir mal trockene hatten), der andere war ein Original, das nicht einen einzigen eigenen Gedanken zu haben schien. Er fing jeden Satz an mit: Donnerwetter Parapluie, und reimte darauf immer „nie". Seine Fruchtbarkeit im Dichten war erstaunlich und ansteckend. Dann, als ich zu Bette ging, fiel er mir wieder ein, und ich war sehr vergnügt, sagte auch: Donnerwetter Parapluie und reimte darauf „nie". Aber vorher kam etwas von einem Grautier vor.

* * *

Wüstensachsen, etwa 600 Meter ü. M., ist ein sehr hübsch gelegener, aber kein sauberer Ort. Wenn man sagt: Waldberg am Kreuzberg schmutzig, Oberweißenbrunn schmutziger, so kann man ohne Gewissensbisse

schließen: Wüstensachsen am schmutzigsten. Höchstens Mellrichstadt kommt ihm gleich. Darüber geht nichts mehr. Es ist ein Paradies der Gänse, die überall in Reihen stehen, wenn hohe Gäste wie wir durchkommen; sie tun es aber freiwillig und ohne höhere Anordnung. Wir folgten der nach Norden ziehenden Landstraße, und wollten am Roten Moor vorbei wieder eine unserer schönen Höhenwanderungen machen, auf den Heidelstein oder Schwabenhimmel. Es gelang uns aber vorläufig nicht, denn je höher die Straße stieg, desto dichter wurde der Nebel. Als wir am Roten Moor, ca. 800 Meter hoch, nach Osten abbiegen wollten, um den Pfählen auf den Heidelstein zu folgen, mußten wir es wohl oder übel bleiben lassen, denn man sah nicht fünfzig Schritt weit, nicht von einem Pfahl zum andern.

Wir beschlossen also, auf der Straße weiter nach Süden bis zum Rhönhäuschen zu gehen. Es wurde kalt und kälter, und der Nebel setzte sich wie ein Reif uns auf Jacken und Haar, daß wir lachen mußten, wenn wir uns anblickten. Das Rote Moor dehnt sich hier weit nach Westen aus. Es ist ein vegetabilisches Hochmoor, auf dem vorzüglicher Schlammtorf gewonnen wird. Er wird in den im Bereich der Rhön liegenden Bädern verbraucht, so in Kissingen, Salzschlirf, Homburg, Salzungen. Gegen 30000 Zentner werden jährlich versandt. Man soll hier auch seltene Pflanzen finden, so den insektenfressenden Sonnentau.

Am Rhönhäuschen beabsichtigten wir ostwärts abzubiegen und über den Holzberger Hof nach dem Steinernen Haus zu gehen. Der Holzberger Hof ist nach der Karte außerordentlich leicht zu finden. Man folgt einem Fußpfad nach Osten, dieser mündet im spitzen Winkel in einen Feldweg, der auch in östlicher Richtung am Hof vorbeiführt. Nichts leichter als das. Es ist ein Ökonomiehof, liegt 850 Meter hoch, ist durch hundert Hände gegangen, ward im vorigen Jahrhundert würzburgische Füllenstallung, ging wieder durch hundert Hände und gehört jetzt Herrn Soundso, dessen Vieh trefflich vom Futter der Hohen Rhön erhalten wird, der Milch und Butter für den müden Wanderer hat, und ein köstliches Bier ausschenkt. Hurra!

Also vorwärts. Wir steigen den Pfad abwärts, dann über den Bach und wieder im Walde hinan. Da ist der Feldweg. Wir folgen ihm weiter und weiter. Als er aber keine Miene macht ins Tal hinabzusteigen, merken wir, daß es ein Holzweg ist (für uns), und kehren um. Hier ist ein anderer, der geht östlicher. Wir endigen auf einer Wiese. Also nochmals zurück. Nun gut, dann also kein Feldweg, sondern ein kaum betretener Pfad, an dem halb verwischt ein Brettchen steht: Zum Holzberg. Wir wollen zwar nicht auf den Berg, sondern auf den Hof, aber Probieren geht über Studieren. Ohnedies haben wir anderthalb Stunden nutzlos umhergesucht und sind erschrecklich hungrig. Endlich, als wir schon die Hoffnung aufgeben, liegt der Hof vor uns. Wir blicken in einen leeren Kuhstall an der Schmalseite und werden von einem Knechte gleichmütig nach der Wiese am Berghang gewiesen, um endlich zu Milch, Butterbrot und Bier zu gelangen.

Nun, unser Reisehandbuch war ein Schelm. Wir erwarteten, der gute Herr Soundso würde uns nun das Ersehnte verkaufen. Wir hatten aber die Rechnung ohne den Wirt gemacht. Es war weder ein Wirt, noch eine Rechnung da.

Der Holzberger Hof gehört der durch die Seemannsmission bekannten Gräfin S., die sich unserer knurrenden Magen aufs freundlichste annahm und uns erzählte, daß sie manches Mal so ungebetene Gäste wie uns atze, die durch das schalkhafte Reisehandbuch zum Biere des Herrn Soundso gelockt wurden. Sie erzählte uns auch, daß sie in einiger Zeit eine Erfrischungshalle anlegen wolle, auch einen guten Weg, damit die Wanderer um den Hof herumgeführt würden, ihrem Ziele zu und nicht gerade hinein.

Das Gebäude ist sehr alt, lang hingestreckt und niedrig am Berghange in weiten Wiesen gelegen. Eine wundervolle Fernsicht tut sich davor auf; über die grünen Hänge schweift der Blick weiter und weiter, bis sie blau und dunstig werden und sich mit den nebelnden Wolken verhüllen.

Nachdem wir hier eine schreckliche Verwüstung unter den Vorräten der freundlichen Wirtin angerichtet hatten, zogen wir weiter mit herzlichem Dank und vielem Lachen.

Die Nebel hatten sich gehoben und wir schritten quer über die breiten grasbewachsenen Hänge dem hohen Kreuze zu, das sich auf einer alten Schanze (aus dem Bauernkriege) erhebt, dem höchsten Punkte des Bauersberges. Dann über die schöne Schlucht des Sonderbaches hinweg gelangen wir, in der gedachten Verlängerung der Schanze, an einen Wald, dessen Saum wir folgen (nicht gleich, sondern erst nach einigen Untersuchungen). Ohne Gestrüpp und einiges Hin und Her gehts übrigens hier auch nicht ab, aber da liegt es endlich, das Steinerne Haus, nicht weit von einer kleinen Schutzhalle des Rhönklubs.

Bitte stellen Sie sich keinen Palast vor, nicht einmal Säulen, von denen der Führer spricht. Im Walde liegt ein ungeheures Gewirr Tausender von regelmäßigen Basaltstücken. Viele wachsen wie aus dem Boden, gegen $^1/_2$ bis 1 Meter lang und 30 bis 50 Zentimeter dick und zum größten Teile fünfseitig, prismatisch gebildet. Sie sind ein wunderlicher Anblick, diese Zeugen einer Millionen Jahre zurückliegenden Erdperiode, als unser Stern in wilder Aufregung seine ersten Kunstformen schuf.

Und nun wandten wir uns nordwärts zur letzten Höhenwanderung, denn unsere Wandertage liefen ab. Uns immer ungefähr 600 bis 700 Meter hoch haltend, durchquerten wir, die Bäche nahe ihrem Quellgebiet überschreitend, ohne Weg und Steg den Ilmenberg und den Hang des Hohen Polsters, bis wir den Eisgraben übersprangen, in dessen engem, wildem Tal wir abwärts nach Osten gingen.

Es wandert sich weich im kurzen Grase. Ringsumher Ruhe, kein Mensch, kein lebendes Wesen. Nur die Höhen rechts und links und in blauer Ferne sind unsere Begleiter, und die ziehenden Wolken. Unter uns steigen die Heere der dunkeln Wälder, die bis hierher noch nicht vorgedrungen sind, aber sie kommen, langsam, stetig, das ihnen vor langen Jahrtausenden gehörende Bergland zurückzuerobern. Frisch, beinah rauh weht die Luft, spielt im Grase mit den Goldknöpfchen, die hier noch zu Hunderten blühen, pfeift dann auf einmal lustig uns um die Ohren.

Den Wind hab ich lieb. Komm, sagt er, du bist müde? Ich glaube gar, du bist faul. Marsch! Marsch! Das ist ja Unsinn. Oder, ich sehe schon, du fängst Grillen, Stubengrillen, Sorgengrillen. Komm nur her, hier herauf und fang dir Heuschrecken, wenn du sie kriegst, dann werden dir die Grillen vergehen. Oder bist du traurig? Komm her. Sieh mal, wie das Gras wächst. Ach, das siehst du nicht, du dummer Tropf! Oder sieh, wie die Wolken dort sich schwingen kühn und frisch, oder wie ich selbst hinsause und weiß meinen Weg zu finden, lachend oder zürnend. Weißt du nicht? Der Wolken, Luft und Winden . . . Ach, du bist vielleicht ein Atheist — du kannst meinethalben auch ein Deist oder ein Theist sein, das ist mir gleich. Ich stürme und bin froh. Du kannst zu dem, der mich stürmen hieß, und die Welten rollen, und das All sein, du kannst zu ihm sagen: Nichts oder alles, oder Urschlamm, oder Substanz oder Stoff oder Gesetz oder Kraft, oder Gottheit, oder Vater — mir ist es gleich. Du bist in Ihm, ich bin in Ihm, und bin froh, froh. Ach, den Wind hab ich lieb.

Wir wanderten im Eisgraben, einer tiefen Schlucht, entlang. Der Aschelbach rauscht und quirlt und versinkt dann plötzlich unter Basaltgeröll, wie die Gewohnheit mancher Bäche der Ostrhön sein soll. Bei Hausen kommt er erst wieder hervor. Wir marschierten über Hausen nach Fladungen, immer rüstig vorwärts, denn am Himmel drohte Regen. Bei der Gangolfskapelle sahen wir das Städtchen zuerst liegen.

Es ist uralt, wird schon 799 erwähnt, gehörte auch einst zum fränkischen Städtebund. Seine D förmige Mauer umgibt es noch fast ganz, von vielen eigentümlichen, alten Türmen überragt. Sein Wahrzeichen war der Vierterturm, mit einem fünfseitigen abgerundeten Dache, das von allen Seiten gleich schief aussieht.

Wir kehrten in dem guten Gasthause von Kümmet ein. Es ist ein altes, nettes, sauberes Haus, in dem man gut aufgehoben ist. Gegenüber liegt das alte Zenthaus, ein düsteres, mächtiges Gebäude von 1628. Jetzt dient es als Forst-, Rat- und Schulhaus. Am Abend war im Gasthause große Honoratiorenversammlung, wo viel über das liebe Vieh, Pferde, Acker und Jagd geredet wurde. Unser junger Wirt erzählte uns manches aus der Rhön, besonders fesselte uns seine Beschreibung des heutigen Waldanbaus.

Aus alten Chroniken (z. B. der Mellrichstädter) erhellt, daß das Klima der Rhön früher milder gewesen sein muß, so daß in der Gegend um Fladungen sogar Wein gewachsen ist. Es muß aber schon in sehr weit zurückliegender Zeit in den Wäldern, die die Höhen bedeckten, Raubbau getrieben worden sein, so daß sie schon lange verschwunden waren, ehe man überhaupt darüber nachzudenken begann, daß Wälder gut und nützlich seien. In unseren Tagen nun sucht man die Höhen für den Wald zurückzuerobern, um das Klima zu bessern. Diese Aufforstung ist mit unendlichen Mühen verknüpft. Lange wollte sie überhaupt nicht gelingen, da die jungen Bestände in dem Anprall der Winterstürme, der Nässe und Kälte zugrunde gingen. Jetzt verfolgt man eine den Umständen angepaßte Methode. Man forstet in Schlangenlinien auf und erkämpft so das Gelände Schritt für Schritt. Die ersten Reihen der Bäume, die das Wetter abfangen, gehen dabei zugrunde, sie verfaulen; aber in ihrem Schutze wächst ein neues kräftiges Geschlecht heran, das dem Wetter Trotz bietet, und von dem aus eine neue Serpentine gepflanzt wird, wenn es erstarkt genug ist. So wächst in keilförmigen Stücken langsam der Wald die Berge wieder hinauf.

* * *

Am nächsten Morgen bummelten wir durch das Städtchen, und da es sich zum Regnen anschickte, so verzichteten wir auf einen Ausflug nach der Geba, den wir als letzten noch vorhatten, und beschlossen, zum Abschied von Fladungen aus noch verschiedene kleine uralte Städte zu durchwandern. Über Herfurt gingen wir auf der Landstraße nach Nordheim vor der Rhön, einem sonderbaren Städtchen, eigentlich einem marktberechtigten Pfarrdorf, im 8. Jahrhundert schon genannt. Es hat nicht weniger als drei ehemals von der Tannsche Schlösser, deren eines eine merkwürdige Fassade mit Holzarchitektur besitzt, auch ein Rathaus, das so von der Zeit der Entdeckung Amerikas herstammt, also nicht übermäßig alt ist. Zur Kirche führt eine malerische alte Gasse hinauf, die wir versuchten auf einem Buchdeckel festzuhalten, wodurch wir in der Auffassung der uns beäugenden Nachbarschaft in den Ruf hohen Künstlertums kamen. Aber auch in ihren Augen ging die Kunst nach Brot, denn als wir in das Nordheimsche Warenhaus traten und, über die Ansichtskarten schimpfend, der Inhaberin ans Herz legten, bessere zu beschaffen, sagte sie: „Sie machen wohl selbst welche? Ich hab doch gesehen, wie Sie vorhin ‚gemahlen' haben."

Nun wandten wir uns nordostwärts durch Heide, Wind, Regen und Wald nach der Königsburg, wo einst Kaiser Otto I. Hoflager hielt. Nicht einmal Trümmer findet man mehr, nur Reste eines Wallgrabens, und der Wald hat seine Wurzeln durch Keller und Höfe gestreckt und residiert souverän, wo einst der große Otto saß.

Von der Königsburg führt ein Weg im dichten Wald nach dem schönen alten Schloß Lichtenberg, jetzt dem Großherzog von Weimar gehörig. Es stammt aus dem 12. Jahrhundert, ging durch viele Hände, wurde im Bauernkriege zerstört und danach wieder aufgebaut und befestigt. Bis 1811 wohnte der Amtsvogt von Ostheim oben. Wir kamen ganz durchnäßt durch ein schönes Burgtor am alten, trotzigen, noch erhaltenen Turm und gingen über den Burghof. Zwei hohe Giebelwände neben dem früheren Amtshause stehen noch. Wir traten ins Haus, das ein behaglich durchwärmtes Zimmer hatte, denn der Burgvogt hält hier eine kleine Wirtschaft. Oben ist der Flügel ganz hübsch ausgebaut und im altdeutschen Stil „neu" eingerichtet. Ich bin immer froh, wenn man mich mit keinem Stil plagt, denn ich finde die neuen alten Stile greulich langweilig.

Jetzt ist ja wohl alles Biedermeier, nicht? Ja, den Stil muß „man" jetzt anschaffen. Entzückende Leute, diese „Mans". Wenn es Mode würde, daß ein Reisigbesen umgekehrt in eine abgelegte Dachrinne gesteckt, und dieses „Arrangschemang" dann in den „Salong" gesetzt würde, so täten das „Mans" ganz ohne Besinnen. Passen Sie mal auf, es kommt noch so weit. Die jetzigen zauberhaften Biedermeierbäumchen (in rosa und

rot, möglichst schillerig mit künstlichen Blümchen), die so schön in den biedern Stil passen, sind schon ein Anfang dazu. Man könnte ja den Besen noch violett streichen und die Dachrinne goldrot, wie die Haare Tizianscher Frauen. Sie sollten mal sehen, wie sie zöge, solche Tizianrinne. Herr und Frau „Man" stürzen schon hin, um sie zu kaufen. Tja!

Die kleine Tochter des Burgvogts ging mit uns hinunter nach Ostheim und erzählte uns allerlei Geschichten von dem ermordeten Schneider und dem vom Blitz erschlagenen Schreiber und dem Galgenberge dort, bis wir in die kleine hügelige Stadt eintraten.

Sie liegt in einer weimarischen Enklave, ist so alt wie die andern, sauber wie eine gefegte Tenne und unendlich malerisch. Ihre Mauern und Türme stehen noch größtenteils, wie in alter Zeit. Wenn ich ein Zeichner wäre, blieb ich so lange hier, bis ich die herrlichen alten Türme alle in meiner Mappe hätte. Die Ostheimer scheinen sich gar nicht haben genug tun zu können, denn die Kirche ist auch noch einmal mit vier verschiedenen Türmen im Rechteck umgeben.

Nachdem wir im Städtchen umhergewandert waren, marschierten wir nach Stockheim. Da wir nichts Besonderes hier finden konnten, trotzdem die Stadt bemerkenswert ist durch Strumpfwirker, Zipfelkappen und eine romanische Kirche, so umgingen wir diese Kirche im feierlichen Zuge und trabten dann wieder weiter bis nach Mellrichstadt.

Wie Sie sich entsinnen werden, so hatte ich die Ehre, Mellrichstadt in bezug auf Kleinstadtatmosphäre mit Katzenellenbogen, Schilda und Berlin in eine Reihe zu stellen. Ich habe erst vor kurzem wieder gesehen, wie die Berliner ein paar Chinesen anglotzten, als ob sie eigentlich nicht umhin konnten, ihr Dasein zu bezweifeln und zu mißbilligen. Also glotzte uns die Mellrichstadter Jugend an. Besonders mein „Spazierstöckle" entsetzte sie. Ein Frauenzimmer und ein Spazierstock! Schrecklich. Fast unmoralisch. Nein, schlimmer: in Mellrichstadt nicht gekannt. Mellrichstadt ist so schmutzig wie Wüstensachsen, aber viel malerischer. Das Malerische stammt aus dem 9. Jahrhundert, der Schmutz auch. Durch diesen Schmutz und diese Altertümlichkeit zogen wir nun, begleitet von der männlichen und weiblichen Schuljugend. Wenn wir dachten, sie hätte uns nun endgültig verlassen, erwartete sie uns an der nächsten Straßenbiegung und dann wieder an der nächsten, und so fort, bis mein Kamerad sie loszuwerden suchte, indem er ihnen freundlich und aufmunternd Lebewohl zurief. Meiner deutschen Zipfelmütze eingedenk, zog ich sie mir über die Ohren. Es half nichts, die Stadt schien ein Labyrinth, unsere Sinne verwirrten sich. Wir fanden den Bahnhof nicht, wir fanden nicht mal das Stadttor, wos hinausging, verbargen aber unsern trostlosen Zustand hinter einem uferlosen Enthusiasmus für Mellrichstadts Schönheiten. Endlich hatten wir ein Loch gefunden und stürzten hinaus. Die Furien blieben zurück. So muß Orest zumute gewesen sein. Jetzt weiß ichs ganz genau. Obs nun wirklich nach dem Bahnhof ging? Nur nichts merken lassen, nur so tun, als ob wir einen abendlichen Spaziergang machen wollten. Da plötzlich taucht aus einem Seitenweg die Haupt-Erinnye wieder auf, ein ganz entsetzliches Mädel. Stöhnen entringt sich unserer Brust. Pathetisch hebt sie den Arm: „Dort gehts zum Bahnhof," sagt sie schrecklich grinsend. Wir waren durchschaut.

Eine halbe Stunde später saßen wir im Zuge nach Meiningen und lachten und lachten.

Das war unsere Rhönfahrt. Haben Sie sich sehr gelangweilt? Dann ist es Ihre Schuld. Wir fanden es herrlich, sogar die Mellrichstädter Erinnyen. Versuchen Sie es doch einmal selbst, und wir wünschen Ihnen Glück auf den Weg.

Sonder-Ausstellung für christliche Kunst zu Aachen.

Am 15. August wurde in Aachen eine Ausstellung für kirchliche Kunst durch den Herrn Kardinal Antonius Fischer von Köln eröffnet.

Die Ausstellung soll Beiträge zur Lösung der Frage bringen, wie der im offenkundigen Rückstand befindlichen rheinischen kirchlichen Kunst zu helfen ist. Durch Gegenüberstellung soll nachgewiesen werden, daß die neue Kunst bessere, also damit auch religiösere Werke zu schaffen befähigt ist, als die alte, an formalistischer Arteriosklerose leidende Historienkunst.

Als unentbehrliches Vorbild wurden wieder die Werke der Alten herangezogen, nicht um daraus „Formenlehre" zu kopieren, sondern um daran künstlerisch „arbeiten" zu lernen. Vor allem haben Belgien und Holland der Ausstellung ihre Kirchenschätze willig geöffnet.

Der große Saal ist fast ausschließlich mit den funkelnden Werken alter Goldschmiedekunst gefüllt, die mit ihren blitzenden Lichtern und dem hellen Schein der Halbedelsteine den sanften Sammetglanz der alten Paramente übertäuben. Amay gab den Reliquienschrein der Heiligen Otto und Georg (XIII. Jahrhundert), Maastricht das großartige Kopfreliquiar des heiligen Servatius, St. Croix zu Lüttich sein romanisches Triptychon mit der heiligen Kreuzpartikel. Aus Aachen und Umgegend wurden die Kirchenschätze von St. Johann zu Burtscheid und von Cornelymünster fast vollzählig in die Ausstellung überführt, und zahllose einzelne Kelche, Monstranzen, ganze Altäre hergeliehen.

Wie verhält sich zu diesen breit und handwerklich gearbeiteten alten Stücken die Neuzeit? Der Saal der modernen Goldschmiede gibt darauf Antwort. Die traditionellen Formen überwiegen hier, aber auch die modernen wagen sich hervor. In der Abteilung für angewandte Kunst dominieren sie. Die Sonderausstellungen der Düsseldorfer und der Krefelder Kunstgewerbeschule treten dadurch vorteilhaft hervor im Gegensatz zu der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.

Von Plastik und Malerei in dieser kurzen Anzeige zu sprechen, ist unmöglich. Genug, daß Maurice Denis und Toorop, Melchior Lechter und Lederer, Minne und Thorn Prikker als erwünschte Gäste hier genannt werden. Der wackere Moest hat mit Bachmann und Seuffert ein feines Interieur geschaffen, ihnen gegenüber komponierte Pater Willibrord von Kloster Beuron einen lichten Kirchenraum als Rahmen für die kostbare klösterliche Kunst der Benediktiner, von denen besonders die Stickereien und Goldschmiedewerke durch ihre gediegene Mache und vornehme Behandlung auffallen. Darüber später mehr. Max Schmid.

„St. Martin".

Man weiß seit langem, daß Fritz Boehle an einem Standbild Karls des Großen arbeitet; und wer der einsiedlerischen Arbeit dieses Künstlers fernsteht, konnte glauben, daß nun der Pinsel und die Radiernadel ruhten. Nun tritt er unvermutet mit neuen Blättern hervor, die ihn auch hier in einer staunenswerten Entwicklung zeigen, an deren Größe Lob wie Tadel gleichgültig werden. Daß wir den „Martin" unseren Lesern zeigen dürfen, verdanken wir außer dem Künstler auch der Kunsthandlung J. P. Schneider jr. in Frankfurt, die bekanntlich die alleinige Auslieferungsstelle Boehlescher Radierungen ist und die uns diesen Druck zur Verfügung stellte. S.

Herausgeber W. Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H., Druck A. Bagel, Düsseldorf.

Heinrich Otto

DER KUNSTSCHREIBER.

te Peerdt: Am Kanal.
(Kölner Kunstausstellung 1907.)

W. Ophey: An Schubert.
(Kölner Kunstausstellung 1907.)

Glossen.

Es ist wohl keine Frage mehr: die Kunstausstellungen haben sich zur Fremdenindustrie nicht so bewährt, wie man erhoffte. Je feiner sie werden — und was bleibt bei der lebhaften Konkurrenz in dieser Branche anderes übrig — um so weniger interessieren sie den Laien, um so mehr werden sie Gelegenheiten zum Kauf und Studium für die Kunstfreunde und Künstler: sind also eigentlich nur da am Platz, wo diese Art Mensch sich häufiger findet, also in den Kunststädten. Es sei denn, daß wie in diesem Jahr zu Mannheim ein bedeutendes Stadtjubiläum unter anderen Festlichkeiten gerechterweise auch eine Kunstausstellung nicht vergißt; da wird sie durch anziehende Sehenswürdigkeiten landläufiger Art, am häufigsten durch einen Vergnügungspark, mit durchgezogen. Im Lauf dieser Gedanken wäre dann allerdings zu folgern, daß Düsseldorf keine Kunststadt sei; denn auch dort will es in diesem Jahr ohne Vergnügungspark gar nicht klappen. Aber da liegt die Sache so, daß im Gegensatz zu den vergangenen Veranstaltungen diesmal den Kunstfreunden und Künstlern zu wenig gezeigt wird, was sie dauernd interessieren könnte. So bleibt es der Berichterstattung überlassen, in Köln wie in Düsseldorf die Säle nach Gründen für ihre Leerheit abzusuchen.

Wenn sie nicht, durch Besucher ungestört, auch einmal in sich gehen und sich fragen will: warum ihr Eifer so wenig an diesem Gleichmut des großen Publikums zu ändern vermag? Ob er vielleicht nicht selber ein wenig schuld sei an diesen Unternehmungen, die — geschäftlich betrachtet — recht mißglückte Spekulationen sind? Da wird seit Jahren in Tageszeitungen großer, kleiner und kleinster Art Bericht erstattet; da wird gekämpft um Kunstanschauungen, wie wenn die Bauern und Bürger damit ihre Öfen heizen müßten. Kein Maler noch so ärmlich in der Begabung, und bescheidener in der Schulung als ein Handlanger: der nicht ein Heft voll eingeklebter Zeitungsausschnitte über die angebliche Schönheit oder Verrücktheit seiner Leistungen besäße. Und alle diese Ausschnitte sind einmal Hunderten und Tausenden von General-Anzeigers-Lesern zum Frühstück oder Vesper unters Brillenglas gekommen. Wie einer, der am Stammtisch arabisch spricht, zum erstenmal wohl sehr verblüfft, nachher nur andere ärgert und sich albern macht, so mit dem Durcheinanderreden und Schreiben von der Kunst: das hat der deutsche Bürger eine Zeitlang mitgetan, weil er so viel Respekt vor Bildung hat; nachher ists ihm zu dumm geworden, er bleibt dann lieber bei seinem Leisten Politik, wovon er auch nichts versteht, daran er aber mit seinem Wohlsein interessiert ist.

Und die Kunstzeitschriften? Sie haben den Unsinn der Berichterstattung teilweise mitgemacht; sie haben die Säle gründlich abgehandelt und Hunderte von Namen nennend Lob und Tadel gewichtig verteilt, und kaum gemerkt, daß außer den zensierten Künstlern (die immer nur das eigene Zeugnis lesen) die wenigsten sich durch ihre Listen der Zensuren durchzulesen vermochten. Das hatte seinen Wert, als sie noch Seltenheiten waren, die Kunstausstellungen, und jeder Ausgestellte zugleich ein Ausgezeichneter. Wo heutzutage aber die Werke wandern von Stadt zu Stadt und mehr noch als die Werke die Menschen reisen, da sind die Zeugnislisten der Kunstzeitschriften nicht einmal als Fahrpläne zu gebrauchen. Am besten also, wir berichten, wo etwas Außerordentliches im Werke ist, wir versuchen etwas Gescheites zu sagen, was nicht nur Kritik heißt, wir nehmen sie als Übersichten für uns, das aufzugreifen, was uns sonst entgeht, und passen auf, wo einem zu helfen wäre, der für diesen Großbetrieb der Kunst mit seinem Werk und seinem Leben zu unbeholfen ist.

* * *

Nun habe ich zwar das böseste Gewissen: was soll der Leser mit solchen Monologen machen, die nicht einmal die Kunst angehn? Wie aber käme ich aus den vielen Sälen anders heraus als so; und schließlich muß ich es doch begründen, warum ich mich nun ganz persönlich in die Büsche schlage; statt zu berichten, vor einigen Bildern einiges von meinen Gedanken sage, die nicht einmal allein die Bilder angehn. Und schließlich sind es nicht einmal die besten oder die schlechtesten Bilder: nur wie das geht, das Auge sieht und meldet was es sieht, dem Kopf, und der macht eigenwillig die Gedanken dazu, worüber sich das Herz dann ärgern oder freuen kann.

Da also ist te Peerdt, ein Mann, der ehemals durch Sensationsbilder so bekannt war wie heute Corinth oder Erler auch, der dann vergessen wurde und noch immer lebt, noch längst nicht als ein Greis, wohl aber kaum ein Maler mehr: der aber ein paar Bilder aus alten Zeiten noch zu zeigen hat, die allerdings auch heute keine Sensation mehr machen, jedoch das künstlerische Auge gern beschäftigen. Nicht, daß sie irgendwie modern sind (und also vorgeahnte Kunstgeschichte wären, wie etwa man von Runge sagen könnte). Eher altfränkisch, und wie diese Schafherde mit ihrer geradlinigen fast komischen Perspektive das Gegenteil von Impression. Sauber in einem kühlen Braun fertig gemalte Bilder, darin immer etwas wie hier die hingelagerte Schafherde ganz wie von einem alten Meister — das heißt nicht altmeisterlich nur so lieb und bis ins letzte durchgefühlt und so in Köstlichkeit gemalt ist. Eine Begabung, ganz unkonventionell und ebensowenig revolutionär: zu unauffällig für den Zeitgeschmack von damals, der mehr aufs Äußerliche drängte. Und also für uns Nachgeborene das schöne Selbstgefühl, daß heute solche Verkennung nicht mehr möglich sei, weil heute doch der Sinn für echte Kunst so anders geläutert sei.

Ja, meine Lieben: das ist es, daß man stehen bleibt vor diesem kleinen Bild; nicht dem te Peerdt zuliebe, der aller Gunst und Ungunst ungeachtet in Düsseldorf sein bürgerliches Leben gut eingerichtet hat und als Künstler nach solcher Pause durch keinen Beifall mehr gesteigert werden kann; wohl aber, daß wir uns besinnen, ob nicht die Helden unserer Zeit, die hochgepriesenen Richtungsführer, Hauptleute und Gemeine am Ende doch nur die ausgedroschenen Halme sind, indessen der Augentrost auch auf unseren modernen Feldern ganz

H. Schroedter: Waldteich.
(Düsseldorfer Kunstausstellung 1907.)

J. V. Eissarz: Schwere Brandung bei Rügen.
(Düsseldorfer Kunstausstellung 1907.)

unbesehen blüht. Der Fortschritt in der Kunst ist ein sehr schwaches Kind, heut wird er in der Plastik beispielsweise ganz unten aus der tiefsten Weltgeschichte in Ägypten eifrig genährt; und daß wir seit dem armen Matthias Grünewald mancherlei andere Malerei erlebten, wissen wir genau, auch aber bessere? Es kann uns ganz bescheiden machen, das kleine Bild, und manches, das in Hochmut stolzierte, könnte ärmlich werden vor der Bescheidenheit.

* * *

Dann Ophey, der junge Düsseldorfer, mit einer kleinen Landschaft. „An Schubert" steht im Katalog und man erschrickt darüber, so fremd sind sich die Künste geworden. Fast sagenhaft erscheint uns Schwind, der Mörike so liebte und verstand wie dieser ihn, und der zur Musik fast inniger hielt als zu der Malerei. Es kann gewiß auch einer ein großer Maler sein und nichts von anderen Künsten wissen; doch wenn das Gros derart sich mit der Pinselei begnügt wie heute: dann spürt man doch zu stark den Hauch der Unkultur, der aller Virtuosität zu eigen ist. Ich wette, es hat Hunderten wie mir gegangen, daß sie die schlichte Unterschrift wie eine Kühnheit fanden; und das ist doch wohl traurig. Freilich war es nötig, mit der literarischen Malerei aufzuräumen und sich gründlich darauf zu besinnen, daß ein Bild die schönste Szene aus einem erhabenen Dichtungswerk darstellen und doch eine Scharteke sein kann: aber es bleibt trotzdem ein Unterschied, ob ein Bild nur illustrieren will, oder ob es sich in seiner Bildung dem musikalischen nähert. In der Musik ist das Wesen aller Kunst, Harmonien zu schaffen, am übersinnlichsten und freiesten gegeben: so kann man sagen, daß jedes gute Bild — wie jedes Lied oder jedes Drama auch — sich innerlich dem musikalischen verwandter zeige, als seinem gegenständlichen Motiv. So ist es vielleicht ein Vergehen gegen die sachliche Realität, aber eine Näherung an die tiefe Einheit aller Künste: wenn dieser junge Ophey seine blühende Mondscheinlandschaft — die auch für sich ein artiges Ding ist — in Dankbarkeit „An Schubert" nennt — fast ein Gefühl in uns auslösend, wie wenn da mitten in einem Konzert modernsten Kunstgesanges ganz täppisch ein Volkslied sich einem in das Ohr einschmeichelt.

* * *

Denn um hier Cissarz anzuschließen, der nur in Mußestunden Maler, sonst Buchgewerbler, Plakat- und Möbelzeichner ist. Da hängt in Düsseldorf ein Bild von ihm mit langem Titel: „Schwere Brandung bei Rügen, Regenstimmung". Fast also ein Witterungsbericht. Doch keiner, der vor diesem Bild nicht andere Dinge denkt: als daß dies nun die Ostsee bei Rügen in Regenstimmung brandend sei, dem die Musik sich nicht in langen, wunderbar gezogenen Tönen in die Seele legt. Der regenfrische Wald, die herrlich hingefegten Wogen mit ihren langen Kämmen und darüber gleich einem Spiegelbild mit dichtem Wolkenstreifen der regnerische Himmel: bevor der Maler dies in Farben setzte, war ihm die Musik davon, das breite Pathos eines Dankgebetes — nicht mehr der Aufruhr eines Sturmes — in das Herz gefahren. Das, und nicht die schwere Brandung in der Regenstimmung hat er gemalt; nur daraus hat sich das Pathos der großen Natur auf die Leinwand zwingen lassen, so daß man aus der Unruhe der Nachbarbilder unwiderstehlich zu seiner ruhigen schwerblauen Fläche hingezogen wird und danach gar nicht mehr begreift, was all die anderen Bilder mit ihren klüglich hingesetzten Färbchen wollen. Im Sprachgebrauch der Maler ist dies lebendiger geblieben als in ihrem Pinsel: sie sprechen vom Ton, vom Klang des Bildes, und vergessen es doch allzuleicht, daß dies im Grunde nichts anders heißen will als eine Harmonie von Farben, darin wie im überwältigenden Natureindruck das Gegenständliche, Gefühl und Stimmung restlos versinkt.

* * *

Und zwar braucht das nicht immer, wie uns der schöne Waldteich von Schroedter zeigt, Pathos zu sein. Auch dieses Bild zieht in dem Saal der Karlsruher zu Düsseldorf den Blick durch seinen lichten Klang und seine Ruhe an: die Lieblichkeit von einem hellen Tag im Wald, an Büschen, am Wasser in guter Malerei gegeben, und dennoch mehr als dies: noch die Musik davon, von einer Flöte sanft geblasen. Und eben gar nicht Literatur und gar nicht Poesie im falschen Sinn: nur jene Klarheit, wie sie auch für uns Nachgeborne trotz ihrer Einfalt die Dinge von Ludwig Richter haben. Das Bildliche liegt ebensowenig nur in der Technik (wie man heute meint) wie in dem schönen Gegenstand (so wie man früher glaubte): es ist der Einklang aller Mittel, die Harmonie in Farben und in der Linie; und zwar nicht nur für sich allein, das gäbe Tapetenmalerei, sondern im vollkommenen Einklang mit der Stimmung, aus der es entstand. Es gibt sehr viele helle Nachmittage und Teiche, die schön sind, und dennoch keine Bilder werden, wenn sie gemalt sind: nur wem die Musik davon aufgeht und wer sie dann in Einfalt rein aufzulösen vermag in einen Klang von Farben, der dennoch unendlich scheint in seinem Spiel wie die Natur, dem wird ein Bild daraus. Wie sollte dem, der mit dem Kasten und dem Malstuhl Motive sucht, dergleichen je geraten?

* * *

Davon scheinen nun zwar die „heimkehrenden Arbeiter" von Haueisen, die auf der Kölner Ausstellung den wenigen Laien, die sich dahin verirren, Kopfzerbrechen machen, weit entfernt. Und dennoch liegt das Trennende nur darin, daß sie Skizze, also nur die Niederschrift, nicht die Verarbeitung einer Impression sind: keine Fuge, nur das kraftvoll hingeschriebene Thema dazu, aber ein Thema so musikalisch, daß man es förmlich hört. Wie der schwarze Klumpen der Menschen in den Rahmen des Bildes übergroß hineindrängt: das ist wie wenn auf der Orgel mit allen Registern plötzlich ein Thema einsetzt und, kaum gehört, schon wieder abgebrochen wird. Freilich verdankt es seine Wirkung zumeist der abgebrochenen Wucht: es würde ausgeführt sich weder mit der hingesetzten Silhouette noch mit dem

A. Deußer: Küraſſiere.
(Kölner Kunſtausſtellung 1907.)

Dreydorff: Am Kamin.
(Kölner Kunstausstellung 1907.)

A. Haueisen: Heimkehrende Arbeiter.
(Kölner Kunstausstellung 1907.)

E. Schneider: Selbstporträt.
(Kölner Kunstausstellung 1907.)

ſchwarzgrau hingeſtrichenen Himmel begnügen können. So iſt es mehr als ein Zufall, daß nur die Skizze davon vorläufig übrig blieb; wie wenn der Maler uns ſagen wollte: von ſolchen Dingen iſt auch die moderne Welt erfüllt, daß ich ſie fühle, ſeht ihr hier; nun gebt mir Zeit und Luſt und Raum, ſie zu entwickeln.

* * *

So wie die Küraſſiere von Deußer entwickelt ſind. Auch freilich Skizze noch, ein Ausſchnitt quer aus der Welt, der rechts und links beſchnitten nur in der Tiefe ganz verklingt. Hier freilich im Widerſpiel der Reiter vorn mit den feinentwickelten Maſſen im Hintergrund ſchon ganz vollendet und auch im Gegenſatz zum nur ſchwarzweiß gefaßten Thema bei Haueiſen ganz in Farbe umgeſetzt. Wie blauer Himmel und raſengrüne Erde ſich durch die Reitermaſſen trennen und verbinden: daran hat dieſe Künſtlerhand nichts mehr zu tun, weil ſie von Anfang nicht nur ein Thema notieren, ſondern auch die farbige Muſik hinſchreiben wollte.

Es iſt ein ſonderbarer Zwieſpalt, daß wir bei ſo viel Sehnſucht nach dem Monumentalen immer wieder ins Hiſtoriſche und Sagenhafte verfielen und bei uns ſelber das Monumentale lange nicht ſahen: den Bauer auf ſeinem Felde hat uns Milet gebracht, den Arbeiter mit ſeinem Werkzeug Meunier, und beide haben das Häßliche, das uns darin zu liegen ſchien, erſt durch große Form der Silhouette möglich gemacht. Das einzige aber, was wir aus der alten Welt gerettet haben, ihren Dingen gleich an Schönheit und Kraft: unſer Militär hat, wie in der Dichtung außer bei Liliencron, ſo auch in der Malerei meiſt nur eine anekdotiſche Verwertung gefunden. Vielleicht darum, weil im Soldaten kaum wie in dem Bauer und Arbeiter ein Teil von ſozialer Sentimentalität verborgen liegt, die unſerm Zeitempfinden nahe ſteht — wie denn auch Liliencron, der Kriegsnovellendichter, unſer zeitloſer und ganz unſentimentaler Dichter iſt. Trotz aller Kriegsſcharteken in unſeren Galerien, vor ſolchem Manöverbild wie dieſen Küraſſieren läßt ſich wohl denken, daß auch die Kriegsmuſik in Farben einmal ſo herrlich klingen könnte, wie ſie in Worten bei Liliencron tatſächlich klingt und ſicher als künſtleriſche Kunde dieſer Kriege lebendig bleiben wird wenn ſie ſelber faſt vergeſſen ſind.

* * *

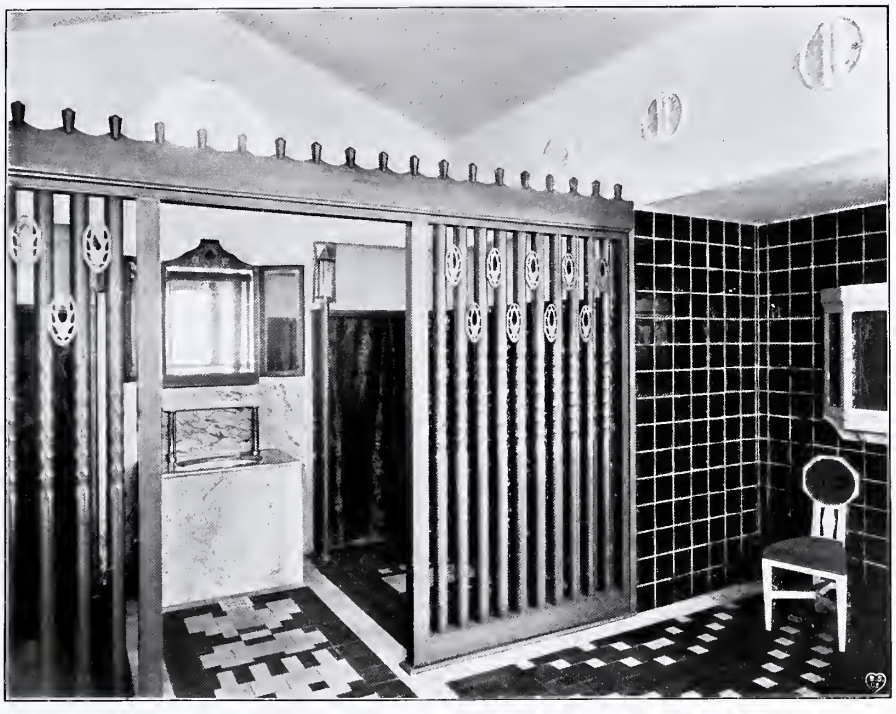
Davon iſt freilich das Interieur von Dreydorff ganz verſchieden: zwei alte Frauen, die am Ofen ſitzen, was iſt da viel Muſik? Ja, wenn man denkt, wie uns das bißchen Muſik darin ein halbes Jahrhundert vorgedudelt wurde, ſo ſeicht am Ende, daß kaum ein Maler noch den Mut beſaß, ein Genrebild zu malen: ſo möchte man ſich wundern, wie ein moderner Maler noch einmal dazu kommt. Und das iſt freilich ſonderbar genug und auch ein bißchen komiſch. Denn als die Bilder der guten Stube ganz verrufen waren, da konnten ſich die Maler doch nicht die Augen verkleben, um zu ſehen, wie fein das milde Seitenlicht in Stuben die Farben ſtimmen kann. So fingen ſie denn zaghaft an, die Interieurs an ſich, ganz ohne Menſchlichkeit zu malen; wie es auch Dreydorff, ein Düſſeldorfer, der in Knocke lebt, ſo lange tat: bis er die Menſchen eines Tags nicht mehr entbehren konnte. Auf ſolche Weiſe, ganz von ſelber, und naiv wie ehemals die Holländer, zu dieſen Bildern kommend, die man ihnen vordem abgucken wollte. Nun merkt man zwar, wie ſehr er ſich bemüht, noch kühl zu bleiben und ſeine Menſchen nur farbig und als Flächen zu verwerten: aber wer kann es wiſſen, ob eines Tages nicht doch der Teekeſſel leiſe anfängt zu ſummen mit einer heimlichen Muſik.

* * *

Und dann zuletzt das Selbſtporträt von Emil Schneider. Moderne Malerei iſt es gewiß nicht, wie überhaupt im Elſaß, ſeitdem es Reichsland wurde, der Anſchluß links verloren und rechts noch nicht gewonnen iſt. Weit entfernt von dem energiſchen Strich etwa bei Liebermann, der zeichneriſchen Strenge bei Thoma oder der Edelſteinmoſaikkunſt Trübners, hält es gleichwohl in einem ſtand, und dies eine iſt beim Bildnis das unbedingt Erforderliche: daß es uns einen Menſchen in ſeinem Weſen unverſtellt und ſchlicht vor Augen bringt. Das iſt hier mit ſoviel Selbſtverſtändlichkeit geſchehen, daß ich wohl meine, es könnte ſolch ein Bild von unſerer Art erzählen, wie wir zu ſitzen, zu ſprechen und zu blicken pflegten. Freilich nicht mehr: der Drang von unſerer Zeit iſt nicht darin, das was die jungen Köpfe unſerer Zeit ſo brauſen macht; man wird es einmal nicht verſtehen, daß zu den Zeiten Hodlers, Trübners und Thomas noch ſolche Malerei in Übung war.

* * *

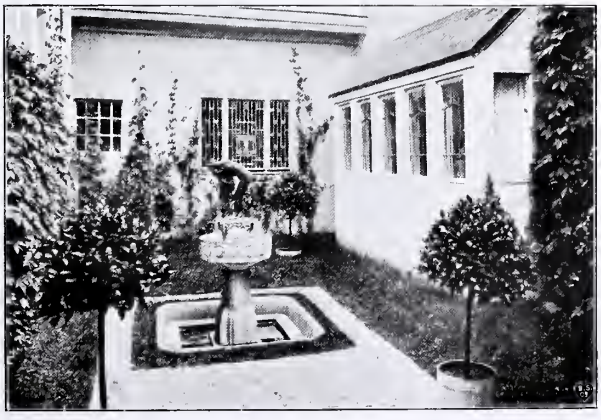
So hätte ich dem Leſer, ſofern er mir gefolgt iſt, acht Bilder vorgeführt und das, was mir zu ſagen einfiel, und keines war von den bekannten Meiſtern. Man glaube mir, das iſt kein Mangel: und auch, daß die „Modernen" nicht in der Mehrzahl waren. Es läßt ſich über Thoma und Trübner, auch Liebermann und Slevogt gewiß viel Beſſeres ſagen — wenn es auch arg im Schwang iſt, das zu tun. Doch wenn ich mich der Säle in Köln und Düſſeldorf erinnere, die nun zu ihrer Erlöſung bald geſchloſſen werden, ſo iſt mir eigentlich nur noch um zwei Bilder ſchade, daß ich ſie nicht mit einbezog: in Köln ein Kiefernwald an einem See von Leiſtikow von einer klaren Ordnung und Reinheit der Malerei, die erſten Ranges iſt, und in Düſſeldorf von Pankok eine Wieſen- und Waldlandſchaft in einem klaren angenehmen Grün, gleich ſachlich gut wie jene. Damit wäre die Frage der modernen Malerei berührt, zu der von unſeren Proben nur über Deußer der gerade Weg hinführt. Denn wenn auch von modernen Malern heute ſchon ein halbes Tauſend zu viel in Deutſchland lebt: an der modernen Malerei wird damit nichts geändert. Man kann als Künſtler in vielerlei begabt und auch erfolgreich ſein: an einer Stelle entſcheidet ſich, wieweit man mit der Welt direkt, nicht durch Gelehrſamkeit zuſammenhängt. Hier iſt der Punkt, wo auch die Schätzung Liebermanns doch anders zu erfolgen hätte, als ſie in der vorigen Nummer dieſer Zeitſchrift durch W. Schäfer mit gutem Grund geſchah. W. Giſchler.



L. Paffendorf: Garderobe und Vorraum.

Die Wohnungskunst auf der Kölner Ausstellung.

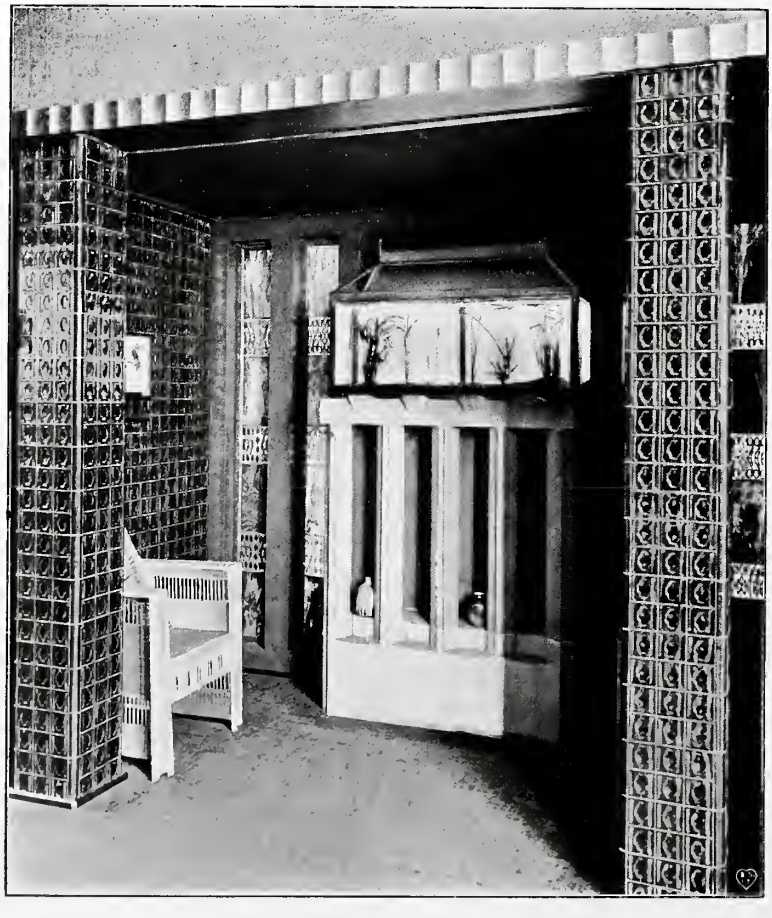
In seiner vergleichenden Bewertung der drei großen rheinischen Kunstausstellungen hat W. Gischler in diesen Blättern die Eigenart der Kölner Veranstaltung dahin charakterisiert, daß sie denen von Mannheim und Düsseldorf in Einem überlegen sei: in den ausgestellten Wohnräumen. Und in der Tat spielt schon rein äußerlich die Wohnungskunst hier eine solch maßgebende Rolle: fast die Hälfte aller Räume des Billing-Pankokschen Kunsttempels ist ihr eingeräumt, dazu dann noch ein gut Teil der Paffendorfschen „Gewerbehalle". Räume in allen Größen und Formen, meist von mäßiger Größe, durchaus nicht nur Ausstellungsräume. — Dies überhaupt so wohltuend, daß man nicht, wie gewöhnlich bei solchen Gelegenheiten, Ausstellungskunst zu sehen bekommt, sondern aus dem praktischen Leben heraus gewonnene und für das praktische Leben bestimmte Wohnungskunst; nicht bestechende Aufmachung, sondern gediegene und zum großen Teil gleich ins bürgerliche Wohnhaus übertragbare gute Einrichtungen. Im allgemeinen keine hohen Offenbarungen eigenartiger oder gar extravaganter Künstlerindividualitäten, wie sie so oft das Publikum kopfscheu machen, sondern durchweg sicheres Kunstgut von modernen, nicht aber gesucht aparten Künstlern, für moderne, nicht aber gesucht aparte Menschen. Wenn nur immer weitere Kreise des Volkes, sagen wir: der gebildeten Mittelschichten des Volkes, diesen Gedanken sich zu eigen machen wollten, daß künstlerischer Geschmack nicht durch die Erwerbung von Einzelstücken in die Häuser eingeführt wird, sondern daß es gilt, von Anfang an, bei der Einrichtung schon, nach ästhetischen Grundsätzen zu verfahren. — Zur Erkenntnis solcher allgemein gültiger Grundsätze sind die hier gezeigten Wohnungseinrichtungen wie gewählte Beispiele; jede derselben auch, eindringlich und überzeugend, dies Ariom von Muthesius veranschaulichend, an das man nicht oft genug erinnern kann: „Das neue Kunstgewerbe ist nicht die Sache einer neuen Formengebung oder eines neuen Ornaments, sondern es ist die Sache einer neuen Gesinnung."



L. Paffendorf: Hausgarten.

Unter den Künstlern, die hier, auf der Kölner Ausstellung, diese neue Gesinnung kundtun, sind solche von klangvollen, berühmten Namen, aber auch solche, von denen man bisher in größerer Öffentlichkeit noch nicht zu viel vernommen hat. Von diesen sind die Werke, auf die im folgenden und durch die Abbildungen besonders hingewiesen werden soll; von jenen solche, die

L. Paffendorf: Speiſezimmer.



L. Paffendorf: Niſche des Speiſezimmers.

auf erstaunlicher Höhe des Geschmacks und der Ausreifung stehen, die freilich auch schon seit längerem (wenigstens seit der Dresdener Ausstellung 1906) bekannt waren. Sie erfüllen aber hier ihre, möchte man sagen, Kulturmission darum doch — wenn sie auch für den Eingeweihten keine funkelnagelneuen Erfindungen mehr sind — denn es sind hier eben auch ungleich größere Widerstände zu überwinden, als etwa in Berlin oder München, Wien oder Dresden.

Dr. ing. P. Klopfer: Damenzimmer. (Bernard Stadler.)

Über die vornehme, ausgeglichene Schönheit so eines Paulschen Raumes braucht ja eigentlich nichts mehr gesagt zu werden. Das hier ausgestellte Schlafzimmer ist wohl nur zu vornehm und weist denn doch einfach bürgerliche Ansprüche weit von sich. Es ist verbunden mit einem Toilettezimmer, und beide Räume zeigen Mobiliar in grauem Ahornholz mit Intarsien, die Stoffe in ziemlich lebhaftem Blau, die Wandbespannung in reserviertem Grau. M. von Brauchitsch stickte die Bettdecken und leinenen Vorhänge. Den einzigen Schmuck in dem weiten Raum bilden die pikanten feinen Gouachen von Lichtenberger. Wie eine Ironie wills anmuten, daß gerade dieser Raum — insofern wirklich ein Blender — den Hauptgewinn in der Ausstellungslotterie bildet, und wenn man sich nun denkt, ein kleiner Biedermeier hätte Glück mit seinem Marksloſe. — Nicht durchaus zu bejahen ist hingegen Pauls Speisezimmer; der Ton der Mahagonimöbel zwar steht sehr vornehm zu dem schwarzen Lederbezug der Stühle, gegen die graugrüne Wand und den nur mit einer mäßig großen Kokosmatte bedeckten Parkettboden; aber das lange niedrige Büfett wirkt gedrückt und erinnert so etwas an die Vitrine einer Apotheke oder an das Büfett eines Restaurants. Die Müsterchen an den Seiten des Büfetts und des Schrankes sind arg kleinlich, und die springenden Hirsche auf dem Kronleuchter unruhig und unschön.

Das bedeutend schlichtere, ansprechende Speisezimmer von A. Niemeyer hat Möbel in heller Eiche, Stühle mit schwarzem Leder, Wandverkleidung in Stroh mit hellen Holzkassetten, über der Anrichte Majolikabelag. Das Damenzimmer von Trooſt (München) entbehrt vielleicht eines gewissen „traulichen" Charakters, ist aber sehr fein in den Farben sowohl wie in der Holzbehandlung und weist manche originelle Einzelheiten auf (z. B. in den Beleuchtungskörpern). Auch Bertschs Damenzimmer ist graziös, doch nicht spielerisch, in der Formengebung und im Ton noch leichter und freudiger als jenes. — Sehr hübsch eine Garderobe (ausgeführt von einer Mainzer Firma), die ein mehrfach gestimmtes Braun und delikates Grün gut gegeneinander setzt. Das Bestimmende in diesem Raum, sowie auch noch in einem anderen, sind die Glasmalereien, von technisch meisterhafter Ausführung einer Karlsruher Firma. Aber warum nimmt man als Entwürfe dazu spätgotische Vorlagen eines H. B. Grien und Agidius Trautenwolf — als wenn wir nicht unter uns Künstler genug hätten, die neue Entwürfe für diese Technik liefern könnten!

Von delikatem Geschmack, nichts Neues freilich gebend, das Wohn- und das Speisezimmer von Olbrich, leicht und heiter, grazil und freudig; allerdings, es passieren auch ihm kleine Entgleisungen: so im Wohnzimmer, am Bücherschrank, der unglücklich überstehende Kastenaufsatz; man stößt sich an diesen harten Ecken und Kanten, wenn man sie nur ansieht. Der Empfangssalon einer Dame ist ganz, Wände und Möbel, in Elfenbeinlack gehalten; der Materialeindruck des Holzes, von dem nur schmale Leisten und Einfassungsränder sichtbar bleiben, auf diese Weise völlig aufgehoben, und das, scheint mir, ist prinzipiell zu bedauern. — Ein festlich schöner Raum ist die Gartenhalle, mit weißer Kuppeldecke und farbigem Majolikaplattenbelag. Große Fensteröffnungen gehen gegen den Lichthof, der das Plätschern seines Brunnens vernehmen und durch seine überhängenden Schlinggewächse ein frisches grünes Licht hereinströmen läßt.

M. Heidrich: Bücherschrank. (Bernard Stadler.)

M. Heidrich: Eßzimmer. (Bernard Stadler.)

Sodann der ortseinheimische Innenarchitekt, der geschmackssichere Künstler und regsame Arrangeur, der sein organisatorisches Talent in den Dienst seiner Vaterstadt gestellt hat: L. Paffendorf. Zwar als schöpferischer Künstler ist er bei anderen Gelegenheiten schon erfreulicher, mehr Neues gebend, hervorgetreten, aber er zeigt auch hier den ganzen Umfang seines erstaunlich vielseitigen Könnens. Vorraum und Garderobe einer Wohnung sind sehr prächtig in der Wirkung, aber das Motiv der hinter einer vergoldeten Säulenstellung angebrachten Waschseinrichtung erscheint verfehlt und läßt unwillkürlich an ein Wannenbad erster Klasse denken. — Das Empfangszimmer ist vornehm und behaglich, es hat etwas wienerisch Nobles, verratend die Schule seines Erstellers. Ohne Überladung ist so alles Schöne zusammengebracht: die Größenverhältnisse der Möbel sind zierlich, ihre Formen weich, und überall erhöhen blitzende Lichter auf dem polierten Kirschbaumholz den Reiz des Eleganten. — In Verbindung mit diesem Raum steht ein belaubter Sitzplatz, der den Abschluß eines kleinen Hausgartens bildet. Es ist hier gezeigt, wie mit einem Minimum an Mitteln (mit Gras, etwas Schlinggewächs und ein paar Lorbeerbäumen) auch so ein von Mauern umschlossener kleinster Garten innerhalb der Stadt reizvoll gestaltet werden kann. Die entzückende Bronzegruppe von Hengstenberg (ein badendes Mädchen, das sich die Haare auswringt) tut das Übrige zur Belebung; die langsam rieselnden Tropfen unterbrechen kaum die Stille, und so ist hier einer der anmutigsten, heimeligsten Plätze im ganzen Ausstellungsgebäude geschaffen. Und dann hat Paffendorf noch ein paar Räume in der von ihm zu einer „Kunstgewerbehalle" umgebauten Orangerie der „Flora." Das Beste ist hier ein elegantes Damenzimmer in grauem Holzwerk mit hellblauen Bezügen — eben das, das man auf der Handwerks-Ausstellung des Jahres 1905 sehen konnte. Ferner ein originelles Hotelzimmer, in dem erstrebt wird, auf möglichst geringem Raume dem Reisenden doch möglichsten Komfort zu bieten, durch allerhand sinnreich kombinierte Möbelstücke. Dies aber, mehr von praktischem, als von künstlerischem Werte, gehört kaum nach in den Bereich einer Besprechung von Wohnungskunst.

M. Heidrich: Herrenzimmer. (Bernard Stadler.)

Rühmend aber wäre endlich der kleinen Folge von Zimmern zu gedenken, die die Firma B. Stadler (Paderborn) aus-

gestellt hat, und auf die im Abbildungsmaterial besonderes Gewicht gelegt ist, wegen der unmittelbar erkenntlichen und unschwer für das reale Leben nutzbar zu machenden Vorzüge, wozu namentlich auch die relative Wohlfeilheit gehört. Diese Werkstätten setzen es sich zum Ziele, eine vollständige Wohnungseinrichtung zum Preise von rund 3000 Mark zu liefern, und zwar ein Mobiliar, das nicht sowohl „schön" und schlecht, als vielmehr gut und schlicht, und nicht nur von heute auf morgen ist. Allen diesen Räumen ist eine absolute Sachlichkeit und Gebrauchsfähigkeit eigen und eine materialmäßige Schönheit; bis ins kleinste ist alles durchdacht, manchmal scheint es fast, zu weit: dann spürt man so etwas nicht gerade Doktrinäres, aber Puristisches, so Kunsterzieherisch-Erzogenes. Ein poetisches Gemüt kann vielleicht nicht mit allem einverstanden sein, aber ein tüchtiger und praktischer moderner Mensch wird sich behaglich fühlen in diesen Räumen; jeder, der nicht gerade ein flammender Schönheitssucher ist, aber auch nicht Banause genug, um in altem Trödel oder modernitischem Magazinschund sich wohlzufühlen; jeder, der das Solide und ihm wirklich Zukommende mehr schätzt, als verstiegene Prätentionen; kernige Tüchtigkeit, disziplinierte Zurückhaltung und kühle Echtheit mehr, denn falsches Pathos und hohle äußerliche Pracht. Alles ist einfach, streng und gesund. Charakteristisch auch und sehr erfreulich die gute Farbenwirkung in Möbelbezügen, Wandbespannung und Bodenbelag; sie wird verstärkt durch die bescheidene Verwendung verschiedener Hölzer: zur dunklen Eiche beispielsweise ist graugrünes Makassar-Ebenholz, zur Esche rötlicher Birnbaum als Sockel genommen. Überall an den Möbeln sieht man die Bevorzugung des Glatten, Abgerundeten, Sauberen, Knappen, eine Vorliebe für das Schmucklose und Vernünftige. Stark ausladende Profilierungen und Reliefschnitzerei sind verschwunden und dafür die glatte Fläche eingetreten, die höchstens eine intime Verzierung durch Einlagen erhält, in der Weise, daß kleine Stückchen des gleichen Holzes in verschiedener Richtung der Faser zu diskreten Mustern zusammengesetzt sind — wodurch angenehm wechselnde Reflexe erzeugt werden — oder gelegentlich auch durch an den Schnittpunkten der Intarsien eingefügte Perlmutterstückchen.

Einzelheiten in diesen Formen, die zugleich logisch und praktisch sind, erkennt man zur Genüge aus unseren Abbildungen. Das Damenzimmer wurde von Dr. ing. P. Klopfer entworfen, alle anderen Räume von M. Heidrich. Und allen sieht mans an, wie das Zusammenschaffen von Werkstätten und Künstler ersprießlich wirkt. Es trägt nicht wenig zu dem günstigen Gesamteindruck bei, daß diese Möbel so trefflich und exakt gearbeitet sind; die technische Sauberkeit der Ausführung folgte den Intentionen der Künstler mit einer Sicherheit, die nur durch lange Übung erreichbar ist.

Die aus Stadlers Werkstätten hervorgehenden Möbel sind wie Paradigmen zu diesen Fundamentalanforderungen, die an jede gesunde Wohnungskunst gestellt werden sollten: „Licht, Farbenharmonie und Bewegungsfreiheit den Bewohnern; für das Einzelgerät sachliche Schlichtheit, klare Konstruktion; jegliches Ornament ohne Künstelei und Ziererei aus der Form entwickelt, die es schmücken soll; dauerhafte Rohstoffe, feinfühlige Benutzung der in diesen gelegenen Farbenreize, und vollendete Technik in der Ausführung." Sind diese Fundamentalerfordernisse allgemein gültige Aussprüche geworden, so haben wir die ersehnte neudeutsche Wohnungskultur; erst die Blüten daran sind die individuellen Künstlererscheinungen — an denen aber, und an Menschen, die Eigenes, Neues wollen und schaffen, wird es uns nie fehlen. Allgemeingut nur muß vorerst dieses Eine werden: „die neue Gesinnung".

Arnold Fortlage.

M. Heidrich: Schlafzimmer. (Bernard Stadler.)

W. v. Debschitz und H. Lochner: Ausstellungsraum.

Die Gewerbehalle,

von der in der vorstehenden Betrachtung der Kölner Ausstellung mehrmals die Rede war, ist einer von den übrig gebliebenen Plänen der vorigjährigen Ausstellung des Verbandes der Kunstfreunde. Was damals nicht möglich war — statt einer kunstgewerblichen Ausstellung gleich Verkaufsstände zu schaffen, in denen gute kunstgewerbliche Sachen nicht nur bewundert und bestellt, sondern gleich mitgenommen werden dürfen — hat diesmal der Kölner Architekt L. Paffendorf mit so viel Energie und Geschmack gelöst, daß wir ihm unsere besondere Anerkennung nicht vorenthalten dürfen. Soviel wir wissen, stand nur eine sehr bescheidene Summe zur Verfügung, die Orangerie der Flora in eine „Gewerbehalle" zu verwandeln; um so ehrender für den Architekten, daß er es vermochte, trotzdem angenehme und übersichtliche Räume zu schaffen.

Mit den auszustellenden Gegenständen meist auf Kölner Firmen angewiesen, scheint er hier teilweise ein verständnisvolles Entgegenkommen gefunden zu haben. So waren z. B. die Ausstellung von Kinderspielzeug (P. H. Virnich, Köln) wie die von künstlerisch gemachten Büchern (Paul Neubner, Köln) gleich vortrefflich in ihrer übersichtlichen Zusammenstellung und gaben ein geordnetes Bild der guten Bestrebungen auf diesen Gebieten; namentlich in der Buchausstellung sah man mit großem Vergnügen, welche Wandlung zum Guten hier seit wenigen Jahren in Deutschland eingetreten ist. Auch die Füllung des drolligen Mittelbaues mit Porzellan- und Fayencesachen durch Holstein & Düren war reichhaltig und lehrreich vom Kaiserlichen Tonwerk Cadinen bis zur Königlichen Porzellan-Manufaktur Kopenhagen. Besonders hübsch sah eine kleine Ausstellung moderner Standuhren aus, durch Ernst Mertens, Köln, aufgestellt. Von den auswärtigen Firmen hatten die bekannten Lehr- und Versuchsateliers von W. v. Debschitz in München die konsequentesten Verkaufsstände gebildet, in der Aufmachung ohne Tadel und in jedem einzelnen Stück fein und eigen, an der Decke der elektrische Lüster von W. v. Debschitz als eins der originellsten Stücke des modernen Kunstgewerbes überhaupt. Das heimische Kunstgewerbe besitzt in der Köln-Ehrenfelder Glashütte und in den Ateliers für Kayserzinn zwei Werkstätten ersten Ranges, deren Bedeutung in der modernen Bewegung längst feststeht; die Glashütte war, wenn auch meist mit älteren geschliffenen Sachen, glänzend, Kayserzinn leider nur mit einzelnen Stücken vertreten. Bedenklich waren nur die Darbietungen einer Hamburger Plakat-Druckerei und das Verlosungssilber einer Berliner Firma. Doch vermochten solche Verfehlungen im Einzelnen weniger zu betrüben, als der überaus schwache Verkauf, der diese schöne Unternehmung im Ganzen als ein Mißerfolg erscheinen ließ. S.

Holstein & Düren: Majolika-Ausstellung.

Die Südseite des Wormser Doms.

Im Juliheft der Rheinlande erschienen mit einer Einleitung des Herausgebers „Sechs Gutachten über eine prinzipielle Frage der Denkmalpflege, ausgehend von dem Plane eines Anbaues an den Dom zu Worms". Die Gutachten sollten die Frage eines Anbaues am Wormser Dom „grundsätzlich" beantworten. Das scheint mir an sich schon recht schwierig. In der Tat haben sich die Gutachten auch nur zum Teil ans Grundsätzliche halten können. Nun kommt aber dazu, daß offenbar den Erstattern der Gutachten die genauere Kenntnis des Sachverhalts in Worms abging. Ja im Gegenteil, sie sind durch die Fragestellung und durch bestimmte Annahmen, wie sie auch in der Einleitung des Herausgebers zu den Gutachten zum Ausdruck kommen, irregeführt worden. Wer die Fragen und diese Einleitung unbefangen liest, muß zu folgenden Schlüssen kommen: in Worms will man das „unantastbare nationale Gut", den Dom, verschönern. Man will an ihn anbauen, ohne daß eine Notwendigkeit dafür vorliegt, und das auch noch „im Sinne einer Rekonstruktion des ehemaligen Zustandes". Diese Vorstellungen etwa muß jeder gewinnen, der uneingeweiht die Einführung in die Gutachten liest. Und ohne Zweifel sind die meisten der Gutachten selber unter dem Bann solcher oder ähnlicher Vorstellungen geschrieben.

Nun sind diese Vorstellungen aber unzutreffend, schief, ja falsch. Und so ist statt einer Klärung nur eine weitere Verwirrung der öffentlichen Meinung zu erwarten, wenn der Artikel in den Rheinlanden unwidersprochen bleibt.

Es scheint mir danach doch geboten, wenigstens die Leser der Rheinlande nun auch wirklich instand zu setzen, sich selber ein Urteil über die Wormser Frage zu bilden.

Dazu muß ich aber vor allem den Tatbestand in Worms darlegen. Also zuerst: wie liegen die Dinge? An der Südseite des Wormser Doms befanden sich schon in romanischer Zeit Anbauten. So erhob sich längs des westlichen Drittels dieser Seite ein mehrstöckiges Gebäude, dessen Erdgeschoß zu einem Kreuzgang gehörte. In gotischer Zeit wurden diese Bauteile umgestaltet. Ich übergehe Unwesentliches und hebe nur hervor, daß 1484 der Kreuzgang umgebaut wurde; an ihn schloß sich nach Osten zu, also etwa in der Mitte der ganzen Südseite, eine weit vorspringende Kapelle (die Taufkapelle) an, und in Verbindung mit ihr, nach Süden zu, wurde, wiederum an den Kreuzgang anschließend, ein Kapitelhaus aufgeführt. Bis auf die Taufkapelle wurden diese Bauten zu Anfang des 19. Jahrhunderts beseitigt. Es sind aber ihre an den Dom unmittelbar angebauten Flächen stehen geblieben, so daß man heute an diesen Stellen fast nur Innenarchitektur sieht. Noch mehr: insbesondere die Taufkapelle ist so, wie sie heute steht, baulich schwer verständlich. Sie öffnet sich nach Osten und zur Hälfte südlich in großen Fenstern, während die außerordentlich starke Westseite und die westliche Hälfte der Südseite fast ganz geschlossen bleiben. Dieser Zustand erhält aber sofort seinen guten Sinn, wenn man sich vergegenwärtigt, daß sich an die geschlossenen Seiten eben andere Bauten anlegten: ursprünglich schaute die Taufkapelle aus einem größeren Baukomplex heraus nach Osten und Südosten.

Vom Kreuzgang sind aber noch andere Reste übrig geblieben. Im heutigen Pfarrgarten steht noch die Südmauer mit ihren Diensten und einem romanischen Portal.

* * *

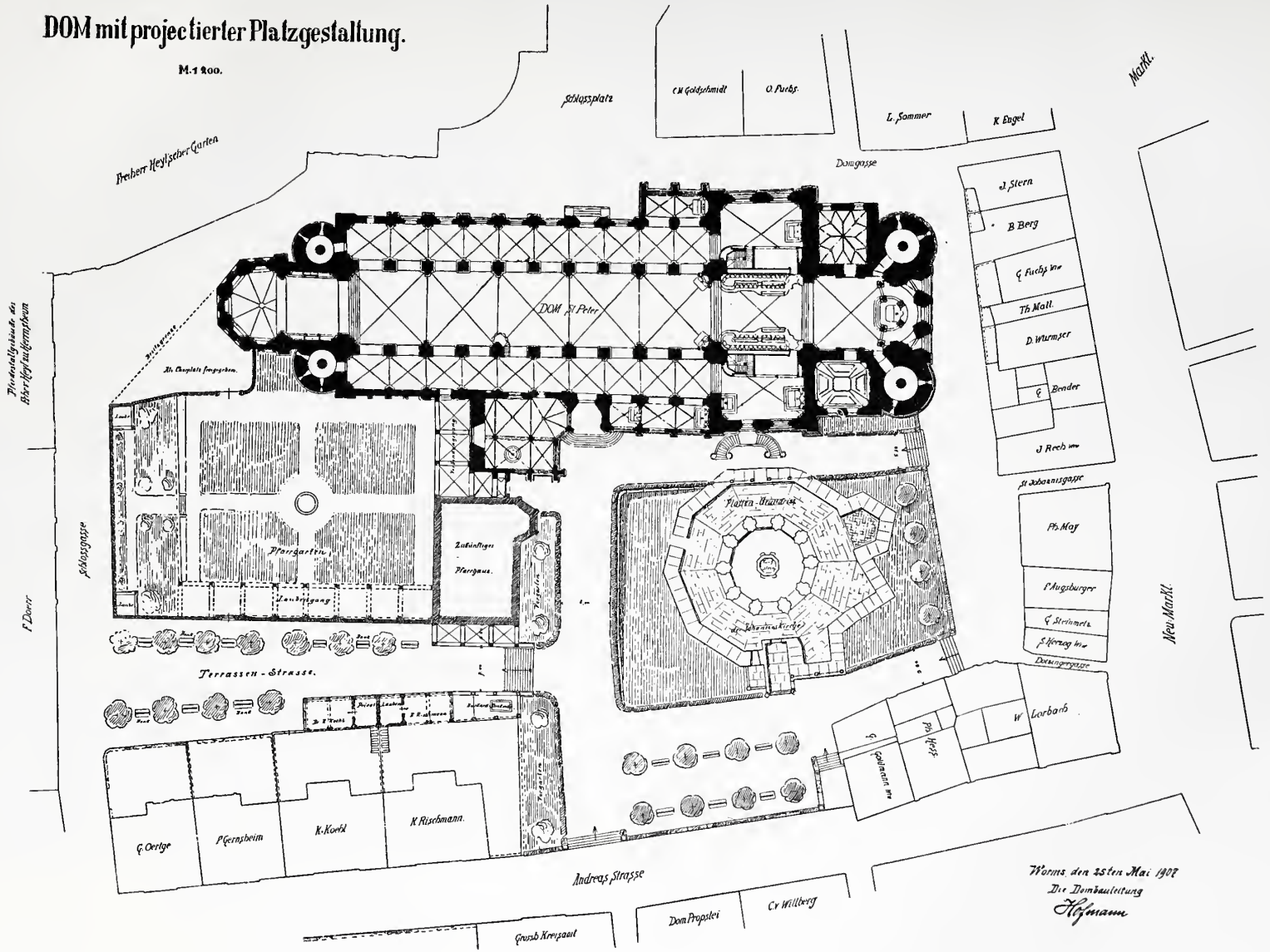
Das ist der Sachbestand. Was hat man mit ihm vor? Der Dombaumeister Hofmann war sich seit Anbeginn seiner Tätigkeit darüber klar, daß die Südseite des Doms einer besonderen Fürsorge bedürfe. Einmal ist nicht zu bestreiten, daß die Südwestecke der Taufkapelle und das ganze westlich anschließende Stück der Südfassade einen höchst unbefriedigenden Anblick gewähren. Wohlgemerkt, nicht den Anblick einer Ruine! Den könnte man ertragen. Sondern die genannten Teile sehen leer, öd und nach gewaltsamem Abbruch aus. Beseitigen können und dürfen wir die Überreste der hier verschwundenen Bauten nicht, das verbietet uns die Achtung vor diesen Zeugen der großen Geschichte des Doms.

Ich schalte hier ein, daß das offene Stehenlassen von Ansätzen inzwischen verschwundener Bauteile namentlich an den Außenseiten schöner Werke vom Standpunkt der Denkmalpflege ja gewiß mit Recht unbedingt gefordert, ebenso unbedingt aber meines Erachtens in den meisten Fällen ästhetisch unbefriedigend ist. Das dürfen wir ruhig zugeben. Wir werden es trotzdem verlangen, das will nun einmal der wissenschaftliche Sinn unserer Tage. Aber wo wir es einigermaßen unschädlich machen können, sollten wir es tun. Man könnte etwa Efeu anpflanzen und die fraglichen Baureste so allmählich mit Grün decken, wird man vielleicht sagen. Dem ist entgegenzuhalten, daß dann diese Reste nicht nur der Zerstörung ausgesetzt, sondern auch verdeckt werden. Die Hessische Denkmalpflege würde ganz sicher gegen ein solches Vorhaben Einspruch erheben. Nun kommt aber weiter hinzu, daß die Taufkapelle baufällig ist. Sie bedurfte statisch eines stärkeren Widerlagers an der Südseite, als sie nach dem Abbruch des Kapitelhauses hatte. Infolgedessen sind allerlei unschöne Vorkehrungen zur Sicherung des Gebäudes getroffen worden, Vorkehrungen, die schließlich doch keinen vollen Erfolg hatten. Die Taufkapelle schreit nach einem Anbau.

Zu diesem Sachverhalt tritt ferner folgende Tatsache: Der Platz an der Südwestecke des Doms gehört der Kirche. Sie denkt nicht daran, auf diesen ihren Besitz zu verzichten. Vielmehr hat sie längst die Absicht, hier ein Pfarrhaus mit Küsterwohnung und Erstkommunikantensaal zu bauen, da sie sowieso mit einem Pfarrhausneubau rechnen muß. Nun kann man ja sagen, und ich pflichte dem ausdrücklich bei: wenn sich ein Aufbau an der genannten Stelle unbedingt als nachteilig für den Dom erweisen sollte, müßte man den Plan mit allen loyalen Mitteln bekämpfen. Sollte sich aber zeigen, daß er nicht nur möglich, sondern sogar erwünscht ist, wird jeder weitsichtige Architekt den Gedanken sofort in den Kreis seiner Planungen ziehen.

DOM mit projectierter Platzgestaltung.

M. 1:200.



Worms den 25ten Mai 1902
Die Dombauleitung
Hofmann

Das sind die Voraussetzungen, von denen Hofmann bei seinen Überlegungen ausging. Er wußte, daß die Kirchengemeinde sich das Verfügungsrecht über den Platz an der Südwestecke des Doms niemals gutwillig werde nehmen lassen: also sah er hier einen geschlossenen Garten vor. Das gab die Möglichkeit, den Anblick der unbefriedigenden Flächen durch eine nahe gerückte, aber doch nicht angreifende Bepflanzung erfreulicher zu gestalten. Den Blick auf die Südwestecke sollte der Betrachter aus größerer Entfernung von einer Terrasse her haben, von der aus man über den Pfarrgarten weg nach dem Dom hinüber sieht (vgl. die Terrassenstraße und die Schloßgasse des Projekts: beide gewähren in voller Ausdehnung über den Garten weg den Blick nach dem Dom). Da wo die Domarchitektur wieder künstlerisch befriedigend wird, am Westchor, kann der Betrachter auch wieder unmittelbar heran.

Zweitens gewinnt Hofmann so eine sinnvolle Rekonstruktion des alten Kreuzgangs. Wohlgemerkt: der Kreuzgang soll nicht wieder aufgebaut werden! Aber seine Reste werden so — auch räumlich — wieder zusammenwirken. Hier möchte ich noch eine Zwischenbemerkung machen. Wir sind — unter der Führung der Maler — heute gewohnt, alle solche Fragen mit Maleraugen anzusehen, auf die malerische Wirkung das Hauptgewicht zu legen. Architektur hat aber ihr eigenes, nicht nur ein malerisches Leben. Daß der innere Organismus, zunächst der geschaffene und gestaltete Raum, dann der konstruktive Zusammenhang und seine plastische oder tektonische Einkleidung erkennbar bleibe, ist ebenso wichtig, ja wichtiger als die malerische Wirkung. Das wird allzuoft übersehen (z. B. wie mir scheint, auch im Streit um das Heidelberger Schloß). In unserem Falle bedeutet das: es ist ein besonderes Verdienst des Projekts von Hofmann, daß der alte Kreuzgang als Pfarrgarten wieder aufersteht, daß seine verschiedenen Reste wieder in Beziehung zu einander treten, räumlich und konstruktiv verständlich erscheinen.

Drittens werden sich nach dem Hofmannschen Projekt, d. h. also innerhalb eines Pfarrgartens, die mehrgenannten Reste am Dom selbst besser schützen und erhalten lassen, als wenn dort ein jedermann zugänglicher Umgang um den Dom vorgesehen wird.

Und viertens endlich sollen eben diese Reste dadurch nicht etwa dem wißbegierigen ernsten Betrachter ganz entzogen werden. Vielmehr wird er, wie ausdrücklich vorgesehen ist, jederzeit — gerade so wie zu den unter Verschluß gehaltenen Teilen im Dom selbst — auch zum Pfarrgarten Zutritt erhalten können.

Bei alledem war nun noch nicht die Rede vom Hauptobjekt des Streits, dem künftigen Pfarrhaus. Also: die Kirchengemeinde braucht über kurz oder lang ein neues Pfarrhaus mit größeren Räumen. Die Taufkapelle am Dom verlangt einen Anbau, ästhetisch wie technisch. Die Stelle, wo sich einst dieser Anbau befand, ist genau festgelegt: die Fundamente des einstigen Kapitelhauses sind aufgegraben. Wie dieser Bau ausgesehen hat, ist auch so ziemlich bekannt. Es lag doch wahrhaftig nahe, daß Hofmann an der Stelle des Kapitelhauses ein Pfarrhaus projektierte, das sich *im Ganzen* an die Erscheinung des verschwundenen Kapitelhauses anschloß. Damit kommen wir nun auf den Hauptpunkt.

Zunächst möchte ich auch hier den tatsächlichen Gang der Entwickelung des Projektes feststellen. Als sich der Kunstrat — es ist der Bauleitung am Wormser Dom ein besonderer Kunstrat beigegeben, dem eine Anzahl der angesehensten Fachleute (nicht nur Hessens) angehört — 1906 mit der Frage der Domumgebung befaßte, hat er den Beschluß gefaßt: *eine grundsätzliche Freihaltung des Doms von An- und Umbauten ist nicht geboten; dagegen soll die Frage, ob solche An- oder Umbauten zuzulassen sind, im Einzelfall nach künstlerischen Rücksichten geprüft und dementsprechend entschieden werden.*

Ich hebe hervor: der Kunstrat war sich also von Anfang an darüber ganz klar, daß es sich in der ganzen Sache nicht um eine archäologisch treue Rekonstruktion des Gewesenen, also um eine Architekturspielerei, sondern um eine künstlerische Frage handelt. Es ist geboten, das mit aller Entschiedenheit zu betonen. Und ich füge hinzu: jedes nach den oben bezeichneten Voraussetzungen zustande gekommene und vom Kunstrat gut geheißene Projekt hat weiter den Denkmalrat zu passieren, den eine weitere Reihe mit der bildenden Kunst in engerer Fühlung stehender Männer bildet, keineswegs nur oder auch nur zum größeren Teile Architekten. Wer die Anschauungen, die im Denkmalrat herrschen, kennt, weiß, daß wir von einer Denkmalpflege im Sinn der achtziger Jahre, von der Anschauung, es handle sich vor allem ums Rekonstruieren, schon recht weit entfernt sind.

Aber zurück. Bei jener Kunstratsitzung im Jahre 1906 sahen die Mitglieder ein damals schon aufgegebenes Projekt Hofmanns, das an der Stelle des einstigen Kapitelhauses ein Gebäude ungefähr in der Art dieses verschwundenen Baues von 1484 angab mit einem „gotischen" Erker. Gabriel von Seidl war es, der damals seinem Bedauern darüber Ausdruck gab, daß dieses Projekt nicht ausgeführt werden solle, und den Wunsch aussprach, eine künftige Bebauung des Platzes möge sich doch in dieser Weise an die Formenwelt der hier verschwundenen Bauten halten. So kam es, daß Hofmann auch in dem neuen Projekt, *das ja nur eine Platzaufteilung gibt*, im Grundriß des künftigen Pfarrhauses den gotischen Erker beibehalten hat. Über den Aufbau hat er sich noch keine Gedanken gemacht. Ich kann versichern, es ist noch kein Strich in dieser Hinsicht gezeichnet.

Das ist also das „gotische" Pfarrhaus, das man so sehr fürchtet.

Wie unwesentlich Hofmann selbst diese Gotik ist, geht weiter aus folgenden Tatsachen hervor. Am 18. Juni hat der Dombaumeister in einem Vortrag in Worms wörtlich erklärt: „Mein Vorschlag will weiter nichts, als daß einmal ein Pfarrhaus mit Küsterwohnung gebaut werden *kann*. Wer das baut, wie es gebaut wird, ist mir gleich." Und ferner: ich weiß, daß Hofmann selber unterdessen, also noch bevor er an das Ausarbeiten von irgendwelchen Plänen gegangen

ist, von der Gotik zurückgekommen ist. Wahrhaftig nicht unter dem Eindruck der Äußerungen in der Presse! Die würden ihn in seinen künstlerischen Überzeugungen nicht wankend machen. Sondern weil er das Gefühl hat, daß eine etwas andere Gliederung der Baumasse an dieser Stelle dem Eindruck des Doms noch vorteilhafter werden könnte. Wer also vor dem Gedanken an ein gotisches Pfarrhaus erschrickt, der mag das zu seiner Beruhigung hören. Zunächst läßt Hofmann von der Südseite des Doms und dem ganzen Platz davor ein genaues Modell in großem Maßstab anfertigen, um sich über das künstlerisch Notwendige an dieser Stelle ganz klar zu werden. Ich möchte mich aber doch noch ein wenig mit jenem — eigentlich noch gar nicht vorhandenen — „gotischen" Projekt beschäftigen. Die Art, wie in der Presse davon gesprochen wird, ist geeignet, die Vorstellung von etwas ähnlich Schrecklichem, wie es etwa die gotische Post in Köln ist, aufkommen zu lassen. Davon kann natürlich gar keine Rede sein. Ein gotisches Profangebäude von 1484 wird unter allen Umständen so wenig Gotik zeigen, daß die allermeisten Laien es gar nicht als gotisch anerkennen würden.

Aber nun die Hauptsache: ich bin allerdings mit Clemen durchaus der Meinung, daß die Formen einen Bau nicht „modern" machen. Und ich könnte mir sehr wohl ein neues gotisches Haus an jener Stelle denken, das unvergleichlich viel mehr künstlerischen Gehalt hätte, als ein um jeden Preis auch in den Formen modernes. Daß die künstlerische Frage hier wie überall unter allen Umständen der Stilfrage vorangehen muß, ist selbstverständlich. Und daß das Bauen in historischen Formen gewisse Gefahren mit sich bringt, vor allem die Gefahr, daß das Ergebnis akademisch wird, braucht man auch niemandem zu versichern. So gewiß wir aber die Baumeister vom 16. bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts für gewaltige Künstler halten, obwohl gerade die ersten unter ihnen auf ihre Klassizität sehr stolz waren, so gewiß kann es auch heute ein künstlerisches Schaffen geben, das von der Tradition ausgeht, wenn nur die schöpferische Kraft in dem Bauenden größer ist als „das Gefühl der Abhängigkeit". Ich bekenne mich durchaus zu den modernsten Grundsätzen in Sachen der Denkmalpflege, wie sie zuerst Gurlitt bei uns vertrat, vor allem zu dem Grundsatz, daß jede notwendige neue Zutat an einem Bau sich auch als neu gebe. Aber das heißt nicht, daß sie notwendig in noch nie dagewesenen Formen auftrete. Es heißt nur, daß sie persönlich, daß sie zunächst einmal künstlerisch einwandfrei sei. Solche Fragen sind Künstler-, sind Personenfragen, nicht Stilfragen. Also, ich meine: es ist kein Anlaß, von vornherein über den Gedanken an ein „gotisches" Pfarrhaus an jener Stelle entsetzt zu sein. Es kann sich nur um ein ganz schlichtes Gebäude in einfachen glatten Formen handeln, um eine Architektur, die in keiner Weise dem Dom und seinen Kapellen Konkurrenz macht. Projektiert ist davon noch nichts. Höchstwahrscheinlich wird das Projekt nicht gotisch ausfallen. Vor allem: die Persönlichkeit des Dombaumeisters, die Institution des Kunstrats und des Denkmalrats bürgen dafür, daß die künstlerische Frage im Vordergrund steht, nicht die Stilfrage. An eine vollkommene, archäologisch treue Rekonstruktion des einst Gewesenen hat kein Berufener jemals gedacht.

Noch eins zum Schluß: sollte ein Pfarrhaus an die Taufkapelle „angebaut" werden, so ist selbstverständlich, daß das nur in einer ganz lockeren Form geschehen kann, so, daß kein künstlerisch oder kunstgeschichtlich wichtiger Bestandteil an der Kapelle angegriffen, verändert, verdeckt oder beseitigt wird. Ich möchte zu aller Sicherheit doch hervorheben, daß auch der Baumeister, der Kunstrat und der Hessische Denkmalrat sich einigermaßen bewußt sein dürften, um welch ein Werk es sich handelt.

Alles in allem, dem nationalen Denkmal, dem Wormser Dom, wird in seinem heutigen Bestand durch den beabsichtigten „Anbau" nicht im geringsten Abbruch getan. Im Gegenteil, wir versprechen uns von der Ausführung des Projekts eine sicherere Erhaltung dieses Bestandes. Und die künstlerische Wirkung des alten Baues kann bei einer Platzgestaltung in dem gedachten Sinne nur gewinnen — vorausgesetzt, daß man dem Dombaumeister Zeit und Ruhe läßt, seine Gedanken in der Stille reifen zu lassen. Das ist der Tatbestand

Man sollte meinen, mindestens wäre angesichts dieser Sachlage geboten, abzuwarten, was für ein Projekt für den Aufbau auf Grund der erwähnten Tatsachen nun wirklich entsteht, wie sich Gemeinde, Kunstrat, Denkmalrat, Regierung zu ihm verhalten. Nein, eine so friedliche Entwicklung war Hofmanns Gedanken nicht beschieden. Es gibt in Worms Freunde einer „Freilegung" des Doms. Ich scheide alle persönlichen Momente aus und halte mich an die bekannt gewordenen Äußerungen von dieser Seite. Unter Freilegung versteht man dabei folgendes: Die Gemeinde läßt einen Streifen Landes von ihrem Besitz am Dom frei, so daß man um den Dom herumgehen kann. Aufbauten haben aber auch sonst auf dem der Gemeinde gehörigen Grund und Boden zu unterbleiben, damit der Blick von der Terrassenstraße auf den Dom nicht beeinträchtigt werde.

Ich habe mich nun vergeblich nach einer eingehenden Begründung dieser Forderung umgesehen. Es ist angeführt worden, der Anbau eines modern-gotischen Kreuzgangs in Verbindung mit einem Pfarrhaus werde den Eindruck des Doms schädigen. Aber den Wiederaufbau des Kreuzgangs will ja niemand, und ob das Pfarrhaus den Eindruck des Doms nicht viel mehr steigern würde, ist doch noch sehr die Frage. Dann fürchtet man den Anbau einer Mauer oder eines Gitters direkt an den Dom. Gewiß ist das eine sehr verantwortungsvolle Aufgabe. Aber man kann unmöglich von vornherein sagen: die Mauer oder das Gitter werden unter allen Umständen störend wirken. Es gibt Beispiele fürs Gegenteil genug. Endlich glaubt man, Aufbauten in unmittelbarer Nähe des Doms werden seine Betrachtung erschweren. Allein, der Westchor, dessen Architektur eine Betrachtung in der Nähe erfordert, liegt frei und wird frei bleiben. Der westliche Teil der Südseite, der rettungslos zerstört aussieht, soll für gewöhnlich nur von der Terrasse aus betrachtet werden. Wer ein wirkliches Interesse an ihr hat, wird sie auch nach dem Anbau immer vollständig sehen

können. Von einer Beeinträchtigung irgendwelcher Beschauerinteressen am Dom kann meines Erachtens tatsächlich nicht die Rede sein. Insbesondere wird das geplante Pfarrhaus den Blick auf den Dom von der Terrasse aus ganz sicher nicht stören.

Dagegen möchte ich die Aufmerksamkeit meiner Leser einen Augenblick auf die Frage richten, wie denn wohl der „Umgang" um den Dom aussehen soll. Wenn man die Gemeinde nicht zwingt, ihren ganzen Garten frei zu lassen oder ihn höchstens mit einem ganz niedrigen Zaun zu umgeben, so entsteht auf dieser Seite eine ähnlich fürchterliche Schlucht, wie an der Nordwestecke. Und was und wieviel der nicht archäologisch interessierte Betrachter von einem solchen schmalen Gang aus eigentlich an der Südseite sehen soll, bleibt mir auch unverständlich.

Genug, ich verstehe den ganzen Vorstoß schlechterdings nicht recht. Aber dieser Vorstoß wird planmäßig und kraftvoll geführt. Die Presse wird bearbeitet, gleichzeitig erscheinen in verschiedenen Blättern Artikel, alle desselben Sinnes, alle gleich ungenügend sachlich orientiert. Broschüren werden herumgeschickt, kurz: ein regelrechter Feldzug.

Auch die Rheinlande haben sich, gewiß ohne sich der Tragweite des Schrittes ganz bewußt zu sein, in die Reihen der Kämpfer für die „Freilegung" gestellt. An sich könnte man sich gewiß mit den mitgeteilten Gutachten sehr ernstlich auseinandersetzen und — höchstwahrscheinlich — über alle Hauptpunkte bald verständigen. Die Ausführungen von Clemen und Hildebrand kann ich Wort für Wort unterschreiben. Die anderen Gutachter würden gewiß ihre Äußerungen anders gefaßt haben, wenn sie über den Wormser Fall genauer unterrichtet gewesen wären.

Wir bejahen die Frage der Notwendigkeit. Nicht nur, weil wir die Reste des Kreuzgangs auf die geplante Weise am besten erhalten können, weil durch den Anbau die Anlage der Taufkapelle wieder Halt und einen verständlichen Sinn bekommt, weil dadurch dem nicht archäologisch interessierten Betrachter der richtige Standpunkt angewiesen wird, sondern vor allem aus ästhetischen Gründen. Wir haben den Mut, die Aufgabe im Sinne Hildebrands auch vom künstlerischen Gesichtspunkt aus zu betrachten, nicht nur von dem des lediglich konservierenden Archäologen. Und was die Frage der Formen angeht, in denen sich ein etwaiger Anbau zu halten hätte, so sind wir mindestens der Meinung, daß man die Stilfrage — wiederum im Sinne Hildebrands — einstweilen ruhen lassen könnte, bis die Hauptpunkte — Platzgestaltung, Massenverteilung, Silhouette des Aufbaues — durch ernsthafte Arbeit, nicht durch Diskussionen, geklärt sein werden.

Somit wäre ja kein Grund zur Aufregung und zum Bedauern! Ja — wenn man nicht skrupellos genug wäre, die Gutachten gegen uns auszunutzen! Sofort, nachdem ich sie gelesen, sagte ich mir: das ist ein verhängnisvolles Vorgehen. Und heute habe ich den Beweis bereits in der Hand. Von Worms aus werden die Gutachten in einem Sonderabdruck zusammen mit einer andern Broschüre mehr persönlicher Art, beide im Sinne der Freunde einer Freilegung, an alle Welt versandt. Man kann sich die Wirkung denken. Wer nichts von der Sache weiß, muß auf den Gedanken kommen: Aha, da will wieder ein ehrgeiziger Baumeister „im Geiste der Alten" Schandtaten verüben, und die angesehensten Fachleute erklären sich, wenn auch vornehm und zurückhaltend, doch recht deutlich dagegen! Das muß man annehmen, wie gesagt, wenn man ganz ohne Vorbereitung die Broschüre liest.

Natürlich war das die Meinung der Veröffentlichung in den Rheinlanden nicht. Aber dies ist das Ergebnis. Und dies Ergebnis ist tief zu beklagen. Ich will keinen bestimmten Vorwurf formulieren, auch nicht gegen die Wormser Freunde der Freilegung, obwohl sie wissen mußten, oder doch jeden Augenblick erfahren konnten, was Hofmann eigentlich will. Ich nehme an, auch dort hat man für sein Tun sachliche, wenn auch etwas schwer verständliche Gründe. Aber so viel ist klar: in jedem solchen Fall sollten die, denen es ernstlich um die Sache zu tun ist, sich ganz genau über den wirklichen Stand der Dinge unterrichten, bevor sie sich an die Öffentlichkeit wenden. Es ist schlimm genug, daß nicht so viel Vertrauen zu den zuständigen Stellen herrscht, daß man warten kann, bis sie von selbst sprechen. Aber da höre ich schon den Einwurf: „Diese Fragen gehen uns alle an. Und zu oft schon hat die Öffentlichkeit von den verhängnisvollsten Absichten der Bauleitungen und Bauherren erst erfahren, wenn es zu spät war. Mißtrauen ist durchaus geboten." Ich gebe zu, daß dieser Einwurf eine gewisse Berechtigung hat. Aber nehmen wir an, es sind nun einmal alle Beteiligten bemüht, ganz sachlich und gewissenhaft alle einschlägigen Fragen zu prüfen und Schritt für Schritt eine befriedigende Lösung vorzubereiten, Männer und Korporationen, die zudem völlig loyal vor der Öffentlichkeit zu arbeiten pflegen, sobald sie nämlich selbst so weit sind, daß sie sich an die Öffentlichkeit wenden können. Nehmen wir an, die Sache liege so, und in unserm Falle liegt sie so, erschwert man dann nicht durch vorzeitiges Eingreifen jenen Instanzen ihre Tätigkeit, ja gefährdet man nicht geradezu die wohlerwogenen, sorgsam vorbereiteten Ergebnisse ernster Arbeit? Künstlerische Fragen können unmöglich in einer öffentlichen Diskussion gelöst werden. Und es wäre besser, der öffentlichen Meinung das Vorurteil, als ob sie berufen sei, in solchen Angelegenheiten mitzureden, zu nehmen, als dies Vorurteil weiter zu nähren. Was wir brauchen, ist dies, daß die wirklich Berufenen auch gehört werden, daß nicht die Eigentümer oder tolldreiste einzelne Künstler sich an dem Bestand unserer nationalen Denkmäler aufs Geratewohl versündigen dürfen. Ganz sicher aber brauchen wir nicht, wie sie nun einmal ist, die Mitwirkung der vox populi. Die Aufgabe der Presse — ich meine natürlich der anständigen, die andere muß von der Sensation leben — kann also nur die sein, nach bester Information im gegebenen Fall darauf hinzuweisen, daß die Öffentlichkeit ein Interesse daran hat zu wissen, in wessen Händen die fragliche Angelegenheit liegt. Sind diese Hände die Hände eines wirklichen Künstlers, dann mag man doch das Vertrauen haben zu warten, bis er sich zuständigen Beurteilern gegenüber äußern kann. Sollten dann Meinungsverschiedenheiten auftreten, sollte ein

einzelner gegen die Ansicht der anderen seinen Kopf durchsetzen wollen, dann wäre ja immer noch Zeit, zu erklären, die Überreste unserer künstlerischen Vergangenheit müssen der Willkür einzelner entzogen werden usw. Von alledem ist hier nicht die Rede. Ganz besonders ist es für jeden, der den Dombaumeister des Wormser Doms kennt, eine wahnwitzige Vorstellung, dieser Mann wolle aus irregehendem Ehrgeiz um jeden Preis am Dom anbauen, etwa um sich selbst zur Geltung zu bringen. Auch auf solche Vorstellungen scheint man anderswo — hoffentlich nicht in den Kreisen der Leser unserer Rheinlande — verfallen zu sein.

Es ist hohe Zeit, einer weiteren Täuschung der öffentlichen Meinung entgegenzutreten. Ich hoffe, den Lesern dieser Blätter wenigstens die Überzeugung beigebracht zu haben, daß in Worms nicht vorsündflutliche Restauratorengelüste sich austoben werden, daß vielmehr die Frage, ob und wie an der Südseite des Doms „angebaut" werden kann, von berufenen Leuten sachlich erwogen und vor allem nach künstlerischen Gesichtspunkten entschieden werden wird.

Rudolf Kautzsch.

Meister Wilhelm.*

Wie würden die Deutschen malen? In derselben Zeit, in der sich entschied, wie die Deutschen dichteten, mußte sich auch diese Frage entscheiden. Aber es war bereits ein anderes Geschlecht, das sie gestellt fand, nicht mehr das der Ritter und Fahrenden, sondern das der Bürger und Seßhaften. Schon die Dichtung war schließlich von dem Leben der Höfe auf das Leben der Städte, vom Landadel auf den Stadtadel, auf den weitergezogenen Kreis des Patriziates übergegangen. Nur aus ihm heraus, aus der ersten, weichen, wohligen Kultur beginnender Großstädtischkeit, ist der Ausgang der Epik, ein Liebesroman wie Gottfried von Straßburgs „Tristan und Isolde", zu verstehen. Und ganz ebenso war auch die neue Kunst der Malerei, die geradezu wie ein Modesport die Bürger ergreifen und im Wetteifer des Bilderstiftens sich ausbilden sollte, nur aus diesem Kreise heraus denkbar. Auf den Burgen konnte man sich schließlich mit dem Reiz kriegerischer Architektur begnügen, mit gewaltigen Umrissen, felsblockgeschichteten Mauern, hochgewölbten Innenräumen. Im übrigen aber war die Natur, in der die Burgen standen, ihr bester Schmuck, und der Ritter, der hoch zu Roß in freiem Leben sich tummelte, hatte für Kunst wenig übrig. Den Schmuck des Bürgerlebens dagegen mußte man in die Städte erst hineintragen; unterließ man es, so waren sie nichts als eng, elend und schmutzig. Anderseits gab die wesentlich friedliche Architektur der Städte, gab die Kirche, gab das Kloster und das einzelne Wohnhaus zur Ausbildung von Kunst die volle räumliche Möglichkeit. Hinzu kam alsbald die ökonomische Möglichkeit, da gerade jetzt die Städte erstarkten, die Hansa aufwuchs und Reichtümer von allen Enden der Welt einzogen. So kam es, daß die beste Kunst von den mächtigsten Städten geschaffen wurde. Überall ging der Wechsel des künstlerischen Schwerpunktes genau mit dem Wechsel der jeweiligen städtischen Vormacht vor sich. Es war die Entwickelung, die sich schließlich in allen Ländern vollzog, gleichgültig, ob man an Pisa, Siena und später Florenz denkt, oder an Dijon und Paris, oder an Brügge und Utrecht, oder an deutsche Verhältnisse. Deutschland nun besaß in diesen Jahrhunderten nur eine einzige städtische Vormacht, die sich dauernd, über allen Wandel der Zeiten hinweg, unter anderem von einem aristokratischen zu einem demokratischen Regiment, an erster Stelle erhielt. Diese politische Vormacht nahm auch hier die künstlerische Entwickelung in sich auf: es war Köln, das Haupt der Hansa. Kaum, daß ihm vorübergehend Nürnberg, Prag oder auch eine Stadt wie das benachbarte Soest den politischen Rang streitig machte und zwar bezeichnenderweise gleichfalls stets mit künstlerischem Erfolge. Doch die Kultur blieb bei Köln. In Köln allein konnte der Stil entwickelt werden, der das ganze Leben der bürgerlichen Gotik ausdrückte — bis dann in der Renaissance erst beide, Stadt und Kunst, endgültig von Nürnberg überholt wurden. Doch auch dann noch blieb die Kölner Arbeit die Vorarbeit der allgemein deutschen, der Kölner Stil war es, der auswuchs zum allgemein deutschen Stil. Den Mann aber, der das Genie besaß, diesen deutschen Stil anfänglich zu bestimmen, indem er den Kölner Stil bestimmte, nennen wir Meister Wilhelm.

Freilich war der materielle Grund wohl der menschlichste, aber doch nicht der einzige Grund, aus dem diese ganze Entwickelung erwuchs. Ergänzend zu ihm trat noch ein spiritueller Grund. Neben der Zeit der Hansa war die Gotik auch noch die Zeit der Mystik. Zwar können wir nicht sagen, daß Meister Wilhelm unmittelbar die Umsetzung Meister Eckeharts sei. Der Geist Meister Eckeharts — das war die Architektur, nicht die Malerei der Gotik. Meister Eckeharts Geburt und Jugend fiel zusammen mit der Grundsteinlegung der großen Kathedralen in Deutschland, des Kölner Doms, des Straßburger Münsters, und ganz so, wie sein Leben dahinging in Straßburg und Köln, so können wir uns denken, daß auch künstlerisch diese weiten, hohen Hallenkirchen, ungeschmückt wie sie noch waren, nur mit gewaltiger Kanzel versehen, zu seiner Predigt den rechten Hintergrund bildeten. Ebenso paßte zu Tauler, dem eigentlichen Protestanten unter den Mystikern und fast puritanischen Manne, der ästhetisch gefärbte Kultus des späteren Mittelalters nicht, und gerade den Kölnern hat er denn auch ob ihrer Ausschmückungssucht das kunstablehnende Wort gesagt: „Sie bauen große und stattliche Häuser, lassen allerlei Affenwerk und Leichtfertigkeit daran malen, zieren sie sonst inwendig und auswendig vom Dach bis auf den Boden auf mancherlei Weise, so daß man sich nicht genug verwundern kann, wie sie doch allenthalben nur ihrer Sinne Lust und Ergötzlichkeit suchen." Erst die katholische Mystik, ihr junger berauschter Schwärmer Heinrich Seuse, hat unmittelbar das Denken der Gotik in ein Bilden übergeleitet. Seine Zelle, so ist uns ausdrücklich überliefert worden, war mit Bildern

* Aus dem fünften Bande von Moeller van den Brucks „Deutschen", der unter dem Titel „Gestaltende Deutsche", Herbst 1907 bei S. C. C. Bruns, Minden i. W., erscheint.

geschmückt, und kein besseres Mittel gäbe es, so lehrte er, um das Herz zu Gott zu entzünden, als ein Bild. Das war Romantik, doch süß duftete der Weihrauch, und zu Hunderten knieten die Menschen vor den Altären, zu deren Ausschmückung Meister Wilhelm als erster die rechte Weise fand. Meister Wilhelm selbst allerdings war weit größer, ernster, bei aller Lieblichkeit, die er mit Heinrich Seuse teilte, doch inniger als dieser. Vor allem war er ein fester, monumentaler Gestalter, kein ekstatischer, problematischer Bekenner. Nicht das Gebet zur Jungfrau Maria hat er ausgedrückt, sondern die Jungfrau Maria selbst, nicht den fast pathologischen Zustand, sondern die tiefe lyrische Tatsache. Doch die seelischen Vorbedingungen des ganzen Zeitalters teilen sie beide.

Doppelt wie die Herkunft des Stiles, den Meister Wilhelms Beispiel ausbreitete, war auch dieses Stiles Wesen: er war lyrisch-mystisch nach der einen Seite, und nach der andern Seite war er dramatisch-drastisch. Nicht als ob er sich mit der lyrischen Wesenshälfte nun an einen spirituellen, und mit der dramatischen an einen materiellen Teil des mittelalterlichen Publikums gewendet hätte. Die Mischung von spirituellen und materiellen Elementen war die Mischung eines jeden mittelalterlichen Menschen überhaupt, und nur in besonders extremen Naturen konnte das eine oder andere Element einseitig ausgebildet erscheinen. Doch sonst waren äußerste Verfeinung und äußerste Derbigkeit damals einander nur Kehrseite. In gleicher Weise überfüllt standen die Kirchen und die Schenken, und sie standen überfüllt von denselben Menschen. Hier drangen innigste Gebete zum dunklen Domhimmel, dort schallten hahnebüchene Worte durch stickige Luft: scheinbar waren es die größten Gegensätze, und trotzdem war es das eine und selbe Leben, das sie miteinander verband. Seinen stärksten Ausdruck vielleicht fand das nicht in der Malerei, sondern im Drama selbst. Man muß sich nur entsinnen, daß es die gleiche Zeit war, in der die Schaulust so überhand nahm, daß sie, da es ein weltliches Theater noch nicht gab, nur befriedigt werden konnte durch ein geistliches: die Zeit der Passionen. Und auch diese Passionen waren dem allgemeinen Charakter nach nichts als große Volksbelustigungen, waren die Leidensaugenblicke des Herrn, dargestellt mit der ganzen hektischen Glut, deren nur das Mittelalter fähig war, doch umrahmt von so tollen und ausgelassenen Rüpeleien, wie sie ebenfalls nur das Mittelalter hervorbringen konnte. Daß auch die Malerei diesem doppelten Zuge Rechnung trug, war daher beinahe selbstverständlich. Sie tat es in ausgiebigstem Maße, und so war es möglich, daß ein Altarschrein innen die süßeste aller Madonnen barg, daß die Flügel aber, die ihn verschlossen, außen die wüstesten Raufereien zeigten. Es war zugleich ein Zug, der die Kölner deutlich von ihren sienesischen Stimmungsverwandten schied. Wohl kannten auch die Sienesen oft die grausigsten Marterszenen: Köpfe fliegen nur so, Henker schwingen riesige Schwerter, und aus den Halsstümpfen schießt dick der rote Blutstrudel. Sienesische Predellen wirken oft wie eine einzige Versfolge aus Dante, könnten eine Erläuterung sein zu den sinnreichen Qualen der Hölle. Aber diese Realismen machen, ganz so, wie Italien niemals ein Drama hervorgebracht hat, doch niemals den Eindruck der Szene. Sie sind Novelle vielleicht, Anekdote, Historie, doch sie sind nicht Drama. Die Realismen der Kölner dagegen sind es. Meister Wilhelms Hauptwerk, der Clarenaltar, ist eine einzige gewaltige dramatische Komposition, und es gibt eine Kreuzigung, die unmittelbar der Schule Meister Wilhelms angehört und die im Beiwerk der klagenden Frauen und würfelnden Kriegsknechte vielleicht das Belebteste und dabei Szenisch-Verteilteste enthält, das je von einem Primitiven gemalt worden ist. Dieser Drang zum Drama aber, und die Kraft, ihn in Körper und Situationen umzusetzen, muß erwähnt werden, weil man sich gewöhnt hat, in den Kölnern, ich weiß nicht was für anämische Stilisten zu sehen, während sie tatsächlich durchaus kräftige Wirklichkeitskünstler waren. Etwas anderes ist es, daß ganz gewiß nicht die Drastik, sondern die Lyrik ihnen den großen Reiz und eigentlichen Wert gegeben hat. Hier liegt zugleich das, was die gesamte deutsche Malerei von der vlämisch-holländischen grundsätzlich trennte. Die Kunst in Vlamland und Niederland sollte schließlich nur die Drastik weiterentwickeln, während der Kunst in Deutschland allzeit, jetzt zunächst bis tief in die Renaissance hinein, Lyrik zugrunde lag. Diese innerliche Art, die verbunden ist mit der Kraft, sie formal zu äußern, die sich jedoch niemals mit dem bloßen stofflichen Interesse begnügt, sondern immer noch die inhaltlichen Zusammenhänge ergründet haben will, trifft nun allerdings das Wesen alles Deutschen. Doch zuerst in die Malerei hineingekommen ist sie durch die Malerei der Kölner. Es war wirklich die alte Ritterminne, zur Marienminne geworden, die Meister Wilhelm seinen Mitbürgern malte. Und von ihm nur haben wir die schöne Vorstellung unserer Gottesmutter bekommen, Madonna im Rosenhag, die Mutter des Menschen im Rahmen der freien Natur.

Stilisierung war die kölnische Malerei sogar niemals, zum Unterschied von der byzantinischen. Stilisierung ist immer ein rückwärts gewandtes Verfahren, das sich freiwillig an einen gegebenen Typus bindet. Kunst dagegen, könnte man fast im Gegensatz zu Stilisierung sagen, ist ein vorwärts gewandtes Verfahren, das Dinge ihren Ausdruck erst sucht. Als suchend in diesem Sinne, wenn man will als naturalistisch, haben wir uns die Kölner Malerei schon früh, schon von dem Augenblicke an zu denken, da sie, geradeso wie die romanische Dichtung des neunten und zehnten Jahrhunderts, aufhörte, gelehrte Arbeit der Klöster zu sein, und in die Hand von wirklichen Schöpfern überging. Was uns heute an der primitiven Malerei des elften und zwölften Jahrhunderts Einheit der Stilisierung erscheint, ist daher nichts als die Einheit eines gewissen Unvermögens, den Dingen schon künstlerisch nahe zu kommen, geschweige denn, sie zu bewältigen. Die Malerei war hier noch völlig befangen in der Zeichnung, die Füße der Menschen standen nicht, sondern hingen, die Augen waren Punkte, die Körperverhältnisse schienen verschoben, die verschiedenen Altersstufen unterschieden sich kaum, die Farbengebung bestand aus bloßer

Anmalung — doch der Wille war bereits da, über all diese Befangenheiten hinauszukommen. Auch dieser Stil hatte schon seinen stillen, anmutig-feierlichen Reiz, nur war es der Reiz eines noch echt kindlichen Tuns. Und eben hier bedeutete es dann die Tat Meister Wilhelms, daß er die Kunst hinüberleitete zu einer voll männlichen Beschäftigung, die sich klar war über ihre Ziele und die frei über ihre Mittel verfügte: daß er die Malerei aus der unvollkommenen Zeichnung erlöste und sie selbständig machte, als eine vollkommene Kunst, die zum erstenmal auch wirklich auszudrücken verstand, was sie ausdrücken wollte. Auch die Malerei Meister Wilhelms war in ihrer Art noch unvollkommen, auch ihr Reiz, und nicht ihr geringster, war die Befangenheit, doch der Übergangsschritt war in ihr getan, und nichts konnte ihn mehr zurücknehmen. Von diesem Augenblicke an entwickelte sich die Malerei, die bis dahin starr, eckig und hilflos gewesen war, voll und rund ins Lebendige.

Die Größe dieser Tat, die zwei ganze große jahrhundertlange Zeitalter trennte, bringt mit sich, daß wir dem Manne, der mit ihr verbunden ist, von dem wir sonst so gut wie nichts wissen und den wir nur immer wieder an seiner mächtigen Wirkung erkennen, den Namen des Meister Wilhelm belassen müssen, als den einzigen, der uns, in der einwandfreien Quelle der Limburger Chronik, für eine solche Tat überliefert ist. Denn so berichtete sie an jener vielvermerkten Stelle, nachdem sie schon früher einmal von dem Stilwechsel in der mittelalterlichen Musik — es ist der vom romanischen cantus firmus zur gotischen Kontrapunktik — gesprochen hatte, von dem entsprechenden Stilwechsel in der Malerei: „Zu dieser Zeit lebte ein Maler zu Köln, der hieß Wilhelm. Nach dem Urteil der Meister war das der beste Maler in allen deutschen Landen. Er malte einen jeglichen Menschen nach seiner Gestalt, genau so als hätte er gelebt.“ Klar und deutlich ist der Stilwechsel damit einer ganz bestimmten Persönlichkeit zugeschrieben. Und da es diesen Meister Wilhelm tatsächlich und nachweislich in Köln gegeben hat, so bezeichnet eben er, und nicht erst sein Schüler Meister Wynrich, für uns den Wendepunkt. Auf den Wendepunkt aber kam es an: an ihm erwies sich das Genie. Und gerade daß wir von Meister Wilhelm nichts weiter wissen, von Meister Wynrich aber mancherlei, gerade, daß Meister Wilhelms Gestalt ins Unbekannte ragt, Meister Wynrich aber in hellerem Lichte geschichtlicher Überlieferung steht, daß er die Witwe Meister Wilhelms heiratete, die Werkstatt übernahm und als reicher Mann starb, ganz abgesehen davon, daß Meister Wynrich es zuließ und es bei seinen Lebzeiten möglich war, daß Meister Wilhelms Stil bereits Manier wurde: all das zeigt, daß unmöglich Meister Wynrich das ursprüngliche Genie gewesen sein kann, sondern höchstens der geschickte Popularisierer.

Auf Meister Wilhelm griffen denn auch die späteren Erneuerer der Schule immer wieder zurück, kaum ein halbes Jahrhundert nach ihm Stefan Lochner, der geradezu wie eine verfeinte Wiederholung Meister Wilhelms wirkte, und nicht minder hernach, bereits um die Wende des vierzehnten zum fünfzehnten Jahrhundert, mitten in aufsteigender Renaissanceezeit, der Bartholomäusmeister und der von St. Severin. Im Stil Meister Wilhelms, das erkannten sie alle, lag das Grundwesen der Kölner Malerei, so wie im Stil der Kölner Malerei das Grundwesen der deutschen liegt. Aus ihm sind diese steilen und schlanken Linien gewachsen, die mit den Zügen menschlicher Gotik immer wieder durchbrechen werden in unserem Leben wie in unserem Schaffen. Unmöglich war es schon in der Renaissance, als die Entwickelung von Köln nach Nürnberg überging, daß sie von den derben und däftigen, den harten und kräftigen Holzschnittformen, wie sie Oberdeutschland ausbildete, verdrängt wurden. Sie konnten sich immer nur mischen mit ihnen, doch selbst niemals völlig verwischen. Zartheit, Anmut, Innigkeit, unser Frauenideal lag in ihnen ausgedrückt, und damit das Urbild unserer Seele.

Moeller van den Bruck.

Ein stadtkölnischer Sammler vor hundert Jahren.*

Die deutschen Reichsstädte sind am Vorabend der Revolution in den letzten Zeiten des alten Reiches fast ohne Ausnahme in hoffnungslosem Verfall begriffen. Die beiden rheinischen, Köln und Aachen, wird man schwerlich zu den Ausnahmen rechnen können. Das Gras wächst auf den Straßen, erzählen ausländische Reisende von Köln, viele Häuser, Zeugen einer größeren Vergangenheit, stehen leer, Scharen von Bettlern belagern die Kirchentüren. Aus dem blühenden, dem Gemeinwohl dienenden Aktivhandel mittelalterlicher Glanzzeiten ist der passive, im egoistischen Interesse weniger betriebene Speditionshandel geworden. Mit den alten Namen der Geschlechter, die die Stadt groß gemacht haben, ist auch der alte Geist verschwunden. Das politische Handeln der Stadtväter zeigt keine großen Züge mehr. Die Leidenschaften öffnen nicht mehr kühn ihr Visier. Kleine Intrigen und ärmliche Gesichtspunkte herrschen auf dem Rathause. Vetternwirtschaft und Korruption sind Krebsschäden in solchen Pseudostaaten.

Man würde sehr dunkle Farben verwenden müssen, wenn man dies Bild weiter ausführen wollte. Besonders in der nächstfolgenden Zeit, als die Trikolore über Köln flattert und die Kirche von St. Mariä Himmelfahrt in einen französischen Dekadentempel verwandelt ist, hat man diese dunklen Farben sehr dick aufgetragen. Denn man braucht einen wirksamen Hintergrund, von dem sich die angeblich glänzenden Zustände der französischen Gegenwart weithin sichtbar abheben.

Und doch hat die selbständige rheinische Kultur nicht nur taube Früchte hervorgebracht. Es ist nicht alles tot und zum Untergange reif, als die Franzosen das Alte stürzen. Unsere heutige landesgeschichtliche Forschung wird Licht und Schatten gerechter verteilen müssen. Sie findet auch in der alten Reichsstadt Köln neben dem Verfall Ansätze zu neuen und hoffnungsvolleren Entwicklungen. Auch diese erscheinen uns heute oft

* Adolf Schmidt: Baron Hüpsch und sein Kabinett. Ein Beitrag zur Geschichte der Hofbibliothek und des Museums zu Darmstadt. Darmstadt 1906.

bizarr, weil sie eingekleidet sind in zeitgeschichtlich bedingte, uns unverständlich gewordene Formen. Aber sie besitzen bei genauerem Hinsehen doch tieferen Gehalt und äußern eine breitere und segensreiche Wirkung. Das Rheinland ist nicht abgeschnitten gewesen von den großen geistigen Fortschrittsbewegungen, die das damalige Deutschland durchziehen.

Mehrfach sind dabei entscheidende Anregungen von großen Kunstsammlungen ausgegangen. Sie sind zunächst ein Mittel mit zur Ausgleichung der scharfen sozialen Gegensätze. In den Sammlungen treffen sich unterschiedslos die verschiedenen Stände, wie in den Kirchen: der Adlige und der Geistliche, der Kaufmann und der Handwerker. Aber auch die Bildungsgeschichte unserer Geistesgrößen weiß von ihnen viel Gutes zu berichten. Aus der Dresdener Antikensammlung ist, um nur eins zu nennen, Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums hervorgegangen.

Es wäre zu viel Ehre für das Köln des achtzehnten Jahrhunderts, wollte man es in einem Atem mit Dresden nennen. Aber auch Köln hat schon vor mehr als hundert Jahren seine weltberühmte Sammlung besessen, ein großes Privatmuseum, von dessen fabelhaften Schätzen und dessen Eigentümer, dem Baron von Hüpsch, die Zeitungen mancherlei Wunder berichten. Der Mangel an Spezialisation kennzeichnet diese Kölner und manche andere Sammlung der Zeit. Nicht nur hohe Kunst und Kunstgewerbe wird zusammengehäuft. Ethnographie, Anthropologie, Naturkunde aller Art treten hinzu. Dies Museum ist zugleich ein Archiv. Man kann chinesische und malabarische Handschriften darin lesen, wie denn überhaupt in dieser Zeit eine solche Sammlung ohne die Wunder des Ostens und besonders Otaheitis nicht zu denken ist.

Man kann noch heute, wenn es das Glück so will, in einem verlorenen Winkel der Provinz eine solche Sammlung als Überbleibsel einer älteren Kultur finden, ein Häuschen etwa, in anmutiger Umgebung, von oben bis unten mit Urväter-Hausrat vollgepfropft. Ohne viel Ordnung und System ist der Inhalt zusammengestellt und zusammengehängt. Kostbare Kunstwerke müssen sich die Nachbarschaft gewöhnlicher Durchschnittsware gefallen lassen. Und doch scheut man sich, das reizvolle Durcheinander zu stören. Denn hier ist mit Liebe gesammelt worden. Die Augen des Besitzers leuchten, wenn er von seinen Lieblingen erzählt. Sie haben alle einen Platz an seinem Herzen. Noch Ferdinand Franz Wallraf hat viel von diesem älteren, wenn man will unwissenschaftlichen, aber sehr gemütvollen und durchaus nicht stillosen Typus des Sammlers besessen.

So bunt eine solche Sammlung, so widerspruchsvoll pflegt der Charakter ihres Herrn zu sein. Das gilt auch von dem Baron von Hüpsch (1730–1805), einer stadtkölnischen Berühmtheit, der seine Wohnung auf der Johannisgasse zu einem solchen Museum in mehr als dreißigjähriger Arbeit ausgestaltet hat. Es ist mancher Zug an ihm bekannt geworden, den er mit den vielen „Menschenfreunden" seiner Zeit teilt. Nicht minder aber ist er der Eitelkeit des vielwissenden Gelehrten und des sachkundigen Sammlers so rettungslos verfallen, daß er darin selbst die Torheiten des humanistischen Zeitalters noch übertrifft. Er hat gelegentlich den Namen anderer dazu mißbraucht, um Lobreden auf sich selbst im Drucke erscheinen zu lassen, die nur aus seiner eigenen Feder stammen können. Er hat sogar seinen eigenen Namen gefälscht. Denn er ist weder ein Baron, noch heißt er Hüpsch. Aber die Mutter seiner Mutter ist adelig gewesen. Deshalb glaubt er einen Anspruch auf einen besseren Namen zu haben. Was will es dagegen besagen, wenn dieser selbstgeschaffene Baron dann seine Ahnentafel bis zu den römischen Familien hinaufführt?

Wie er zum Sammler geworden ist, wissen wir nicht. Die übliche Studien- und Reisezeit, soweit die mangelhafte Überlieferung überhaupt etwas darüber sagt, bietet keinen Aufschluß. Schon 1768 hat er das Haus bezogen, das er dann 35 Jahre sammelnd bewohnt hat. Es mißt kaum vierzig Fuß im Geviert. Wie ärmlich erscheinen unsern verwöhnten Augen die unendlich bescheidenen Dimensionen so manches Rokokoheiligtums. Wer ist nicht gerade deswegen vom Weimarer Schillerhaus für sein Leben ergriffen worden! Der Baron Hüpsch aber nennt sein Häuschen stolz sein Hotel.

Natürlich ist er Junggesell. Eine Jugendliebe ist ihm untreu geworden, und eine Heiratsannonce, die er zwei Jahre nach dem Ankaufe des Sammlungshauses aufgesetzt hat, ist trotz der Hinweise auf den „stillen, tugendsamen und frommen Herrn", den „braven, rechtschaffenen und gelehrten Mann" ohne Erfolg geblieben; es hat nichts genützt, daß der Pseudobaron gnädigst die Versicherung gibt: „er sieht nicht auf Familie, wenn es schon eine Kaufmannstochter ist". Natürlich figuriert auch seine Sammlung unter den Empfehlungen für den Freiersmann.

Er bleibt unverehelicht und lebt allein mit einer Haushälterin zusammen all die langen Jahre hindurch. Sie ist das Faktotum seines Museums, vraie encyclopédie vivante de toutes ces raretés, bei den Fremden nicht minder berühmt, als der Hausherr selbst.

Die bezeichnenden Eigenschaften des rechten Sammlers sind in ihm vereinigt. Seine Korrespondenz erstreckt sich über die halbe Welt. Überall sucht er den Gleichstrebenden in der Fremde näher zu kommen. Rastlos sind seine Bemühungen, zu kaufen und zu tauschen. Immer neue Opfer werden dem einzigen Abgott, den er hat, dargebracht. Alles Geld muß in neuen Kunstgegenständen, Naturmerkwürdigkeiten und Raritäten aller Art angelegt werden, so daß der Sammler dann oft nicht weiß, wovon er selbst leben soll. Und endlich auch bei ihm die Neigung, den Unterschied zwischen geliehenen und geschenkten Gegenständen ganz leise und allmählich zu verwischen, alte Klosterhandschriften etwa unmerklich zu behalten. Einem Sammler wie Hüpsch ist nie zu trauen.

Man würde ihm aber doch unrecht tun, wenn man ihn nur als Kuriosum behandelte. Wäre er nur eine Rarität, so wie manches Stück seiner Sammlung, so wäre die Erneuerung seines Gedächtnisses unfruchtbar. Er verfolgt doch auch gemeinnützige Zwecke mit seiner Arbeit. Mit seiner Sammlung vor allem, daneben aber auch mit einer ausgebreiteten polyhistorischen literarischen

Tätigkeit sucht er dem Fortschritt und der Aufklärung zu dienen. Mit einem Worte: der Baron Hüpsch gehört in die Geschichte der rheinischen Aufklärung. Wir wissen von dieser wichtigen Periode unserer heimischen Vergangenheit noch außerordentlich wenig, so daß wir für den kleinsten Beitrag dankbar sein müssen. Alle Forschungen darüber aber, das ist klar, werden dazu dienen, in die angeblich nur dunklen Bilder aus der rheinischen Kulturgeschichte in den letzten Jahrzehnten vor der französischen Herrschaft lichtere Töne hineinzutragen.

Sehr häufig haben, so weit unsere Kenntnis heute reicht, Ausländer in der rheinischen Aufklärungsbewegung eine Rolle gespielt. Eulogius Schneider, Professor der Theologie und der schönen Wissenschaften an der Kurfürstlichen Universität zu Bonn, ist ein Mainfranke. Friedrich von der Trenck, der in den Jahren 1772 und 1775 durch eine aufklärerische Wochenschrift die Reichsstadt Aachen in mächtige Aufregung versetzt hat, stammt aus Schlesien. Bei Hüpsch selbst kann man wallonische Herkunft nachweisen. Vor allem solche Fremde haben die neuen Gedanken am Rheine verbreitet.

Sie richten sich bei Hüpsch zunächst gegen eine veraltete, in mittelalterlichen Vorurteilen befangene Erziehungs- und Unterrichtsmethode. Ein wichtiges Mittel zu ihrer Bekämpfung ist für den Baron genau so wie für Georg Forster in Mainz und seine innerdeutschen Freunde Sömmerring und Lichtenberg die Verbreitung einer besseren Naturkenntnis. Darauf ist die naturwissenschaftliche Abteilung des Museums auf der Johannisgasse berechnet. Hüpsch hat sich aber auch literarisch auf diesem Gebiete Verdienste erworben, wenn auch die von ihm geplante „Naturgeschichte des Niederdeutschlandes" ungeschrieben geblieben ist. Ganz im Sinne der allgemeinen Pädagogik der Aufklärung hat er für die Schulen mit allem Eifer den Wert eines tüchtigen naturwissenschaftlichen Unterrichts hervorgehoben. Der erscheint ihm ganz besonders geeignet, die „langwährigen, zeitverderblichen lexikalischen und metaphysischen abstracten Speculationen" zu verdrängen. Es soll ihm nicht vergessen werden, und man darf es unter Berücksichtigung der Sammlerpathologie besonders hoch anschlagen, daß er mit größter Freundlichkeit den stadtkölnischen Schulen seine Schätze zugänglich macht und dem Montanergymnasium sogar ein kleines Mineralienkabinett als Stiftung zuwendet. Auch akademische Institute, z. B. in Würzburg und Göttingen, haben seine Wohltätigkeit erfahren können.

Wer auf diesem Gebiete erst einmal anfängt, der wird bald zu weiteren Plänen hinübergelenkt. Hüpsch ist gewiß ein treuer Katholik. Aber er hat darüber noch allgemeinere pädagogische Reformbestrebungen nicht vergessen. Er hat schließlich einen auch sonst sehr häufig mit Eifer vertretenen Hauptplan der Aufklärung befürwortet, welcher nichts Geringeres bezweckt, als einen Teil des Klostervermögens für die Volksbildung mobil zu machen. Er hat sich also, wie man leicht bemerkt, unter seinen Schätzen nicht vergraben und die Luft einer neuen Zeit ihnen dauernd ferngehalten, sondern er lebt selbst weiter mit dieser Zeit und öffnet sich ihren Einflüssen. Er stellt sich schließlich, soweit das seine eng begrenzten und auch hier zum Absonderlichen neigenden Anlagen gestatten, in ihren Dienst. Deshalb dürfte man in einer rheinischen Kulturgeschichte von ihm reden.

Das große Schlagwort der Zeit, die allgemeine Menschenliebe, der bewunderungswürdige Drang des Jahrhunderts zu sozialer Hilfsarbeit, der immer wieder die hohen Standesschranken durchbricht: er hat auch auf den Baron seinen Zauber geäußert. In allerlei humanitären Bestrebungen ist er sein lebelang tätig gewesen. Er hält sich vor allem für einen großen Arzt und erklärt für tiefe medizinische Einsicht, was wir heute Kurpfuscherei nennen würden. Trotz aller Irrwege bleibt er aber auch hier der warme Menschenfreund. Als die verwundeten Franzosen in Masse in Köln verpflegt werden müssen, hat er in der uneigennützigsten Weise für Medikamente Sorge getragen und zu diesem Zwecke sogar wertvolle Stücke seiner Sammlung veräußert. Wir besitzen ein begeistertes französisches Dankschreiben für den Citoyen Hüpsch, das glücklicherweise im Original erhalten ist, so daß die böse Welt daran glauben muß und es nicht für ein reklamesüchtiges Machwerk des findigen Barons halten kann.

Mit den Franzosen hat er überhaupt auf gutem Fuße gelebt. Mitten unter den Greueln eines wilden Krieges und einer mit maßloser Härte durchgeführten militärischen Okkupation zeigen diese fremden Eroberer doch volles Verständnis für die gemeinnützige Bedeutung dieses neuen Bürgers. Sie haben ihm deshalb Befreiung von allerlei Kriegslasten zugebilligt, wie sie ja auch den Kanonikus Hardy, den Besitzer eines interessanten auch von Goethe geschätzten Bossierungen-Kabinettes, mit Schonung behandelt haben. — Hüpsch hat sich unter der Fremdherrschaft ferner, ähnlich wie Wallraf, die lebhafteste Mühe gegeben, aus der großen Zerstörungs- und Ausleerungsarbeit der Franzosen wenigstens einige städtische Altertümer und Kunstschätze zu retten. Er lenkt Wallrafs Aufmerksamkeit auf die „steinernen Bilder an der Domkirche unter dem Turm auf der Straße" und weist darauf hin, daß die Republikaner doch auch ähnliche Portale in Rheims und Orleans geschont hätten. Ingleichen hat er sich der Grabsteine und Grabinschriften angenommen, die dem allgemeinen Sturme auf die Wappen, in denen die Fremden nur Denkmäler der Knechtschaft erblicken, zum Opfer zu fallen drohen. Gewiß fehlt bei dem Baron noch jede Spur romantischer Begeisterung für diese mittelalterlichen Kunstwerke. Nur selten wird er über ihren Wert richtig geurteilt haben. Und doch darf man neben Wallrafs Namen auch den seinen nennen, wenn man nach den Männern fragt, die im damaligen Köln gegenüber der Raublust der Franzosen künstlerisches und patriotisches Verantwortlichkeitsgefühl besessen und bewährt haben.

Unser Sammler gleicht seinem größeren Freunde Wallraf auch darin, daß er schließlich trotz aller Anfeindungen, denen er in der Stadt gelegentlich ausgesetzt gewesen ist, den Beschluß gefaßt hat, seine Sammlung „zum Besten der Stadt Köln und der niederdeutschen Provinzen" unter der Bedingung der Stadt zu vermachen, daß sie als Gegenleistung einen würdigen

Aufbewahrungsort biete. Der Kölner Magistrat hat aber diese Angelegenheit leider dilatorisch behandelt, und bei Hüpsch ist die Verstimmung über die geringe Anerkennung, die seine Mitbürger ihm zollen, in den letzten Jahren offenbar immer größer geworden, so daß er dann schließlich den für Köln verhängnisvollen Schritt getan und das Museum dem kunstverständigen Landgrafen Ludwig X. von Hessen-Darmstadt testamentarisch überwiesen hat.

Es hat von jeher ein Unstern über den kostbarsten Kölner Kunstschätzen geschwebt. Die Hüpschische Sammlung ist ja nicht die einzige, die der Stadt unbegreiflicherweise verloren gegangen ist. Auch die unendlich viel wertvollere der Gebrüder Boisserée hat den Boden verlassen müssen, auf dem sie erwachsen ist. Und noch heute kann man bisweilen bei den Kunstversteigerungen, die immer zu den Ereignissen im Leben der Stadt gehören, ähnliche traurige Beobachtungen machen.

Im Jahre 1805 freilich, als der Inhalt des Testamentes bekannt wird, hat sich in der Stadt zunächst ein gewaltiger Sturm erhoben. Die Schulkommission, die das städtische Interesse wahrnimmt, sucht einen Teil wenigstens für Köln zu retten, indem sie sich um den Nachweis bemüht, daß Hüpsch zahlreiche Stücke seiner Sammlung nur deshalb als Geschenk oder leihweise erhalten habe, weil die allgemeine Annahme dahin gegangen sei, daß er die Stadt zum Erben einsetzen werde. Die eifrigen Bemühungen der Schulkommission und Wallrafs haben wenigstens für einige Gegenstände zum Ziele geführt. Die meisten anderen Schätze des Barons aber, bei denen kein besonderes Lokalinteresse und auch kein rechtlicher Anspruch der Stadt nachgewiesen werden konnte, sind tatsächlich in die Hände des Universalerben gelangt. Sie zählen noch jetzt zu den wertvollsten Beständen der Hofbibliothek und des Museums in Darmstadt. Da aber nur die Bibliothek (von Wallraf) erschöpfend inventarisiert worden ist, so läßt sich heute, und das ist im Sinne des Barons eine besonders tragische Zugabe, nicht mehr mit Sicherheit feststellen, was alles zu der alten Erbschaftsmasse zu rechnen ist. Die Kölner aber haben mit recht geteilten Gefühlen das mit hessischen Flaggen und Wimpeln geschmückte Schiff den Hafen verlassen sehen, das dann erst nach mancherlei Fährlichkeiten mit seiner kostbaren Last seinen Bestimmungsort erreicht hat. — Es hätte nur eines Wortes des Kaisers bedurft, um der Fahrt Einhalt zu tun. Aber Napoleons Interessen liegen nicht in dieser Richtung. Er hat die Sendung, um dem Darmstädter Hofe eine Aufmerksamkeit zu erweisen, sogar von den droits de sortie befreit.

Um so höher muß die stille Arbeit der zurückbleibenden Kölner, Wallrafs, der Brüder Boisserée und ihres Kreises, geschätzt werden. Sie haben alles aufgeboten, um die deutsch-rheinische Kunst wieder in ihre Rechte einzusetzen. Mit ungleich tieferem Verständnisse haben sie die Bahnen des Barons von Hüpsch weiter verfolgt. Was in den Händen dieses Sonderlings verkümmern mußte, ist erst unter ihrer Pflege fröhlich emporgesprossen. Ihr Name lebt weiter, während das Gedächtnis des Barons von Hüpsch erst jetzt von Darmstadt aus hat erneuert werden müssen.

Justus Hashagen.

Der lange Häck von Haide.

(Peter- und Paultag 1796.)

„.... Häck erlebte als rüstiger Handwerker ein Alter von 83 Jahren, bis er am 24. Juli 1827 gestorben. Wir hörten jene Heldentat erzählen von vielen Augenzeugen, die sie als Kinder aus ihren Verstecken gesehen. Der schlichte Häck selber machte kein Ruhmgerede von jener fast märchenhaften Tat, die ihn unter dem Namen des Franzosendreschers noch lange im Angedenken der Odentaler erhalten wird ... Die Franzosen selber hatten alle Achtung vor dem wackern Streiter, und ein Sergeant aus jenen 63, der mehrere Jahre nachher in der Nachbarschaft einquartiert lag, schloß die Erzählung jenes Vorfalles: „Sacré paysan und Olz an Olz, sie slakt wie die leidig Teuff!“

(Montanus: „Die Helden und Bürger und Bauern am Niederrhein“.)

Ein Liedlein sing ich euch jetzund,
Ein Lied von lustgem Raufen;
Drob soll die Herrn vom Friedensbund
Ein Frösteln überlaufen.
Es klingt, wie wenn in Dreschers Faust
Der Flegel wuchtig niedersaust,
Klippklapp, klippklapp,
Klippklapp, klippklapp,
Das Lied vom Häck von Haide.

Das war am Paul- und Peterstag,
Kornblum und Klatschmohn blühten;
Auf den zertretnen Feldern lag,
Der Junisonne Brüten;
Und rings wars menschenleer und kahl,
Von Schlebusch bis nach Odental
Bergauf, talab,
Bergauf, talab
Nur Wald und Feld und Heide.

Nur hie und da am Waldeseck
Ein paar Gesichter schielten,
Die lauernd hinterm Buschversteck
Verstohlne Umschau hielten. —
Hui! in der Fern ein Wölkchen Staub!
Da knackt Gezweig, da rauscht das Laub!
Waldein, seitab,
Waldein, seitab,
Sie fliehen bleich wie Kreide.

Der Hufschlag dröhnt, die Rufe gelln,
— Der Himmel soll uns wahren! —
Das sind die wüstesten Geselln,
Lefèvbrische Husaren!
Die bringen Not und Tod und Brand,
Und bald liegt Stadt und Dorf und Land
Bergauf, talab,
Öd wie das Grab,
Wo die gehalten Weide.

An seiner Hütte Giebelwand
Lehnt, blaß vor Zorn und Ärger,
Der lange Häck, und bei ihm stand
Sein Freund, der Dores Berger.
Da sprengte schon der Trupp einher,

Ein sechzig Reiter oder mehr,
Auf Fuchs und Rapp
In scharfem Trab
Grad auf die Hofstatt Haide.

Da sprach der Häck: „Ich lauf nicht mit,
Und sollt ich dran verderben!
Ich weich von hinnen keinen Schritt,
Hie will ich stehn und sterben!"
Und Berger drauf: „Gib mir die Hand!
Ich halt mit dir zusammen stand,
Wir wartens ab,
Wir wartens ab,
Falln wir, so falln wir beide!"

Sie traten unters Scheunentor,
Der Nahenden zu harren;
Ein mächtger Birnbaum stand davor
Und dran gelehnt ein Karren;
Sprach Häck: „Schau, unsre Wagenburg
Läßt nie zugleich zwei Reiter durch,
Der Platz ist knapp —
Wir wartens ab,
Laßt sehn, wie sichs entscheide!"

Dann auf der Schwelle saßen sie
Wie Volker einst und Hagen.
Der Berger wog auf seinem Knie
Die Flinte, schwer beschlagen,
Doch Häck sprach: „Für die Teufelsbrut
Ist auch mein alter Flegel gut;
Klippklapp, klippklapp,
Klippklapp, klippklapp,
Ich dresch sie wie Getreide!"

Und näher trabten allgemach
Die plündernden Franzosen;
Da fiel dem Dores Berger, ach!
Das Herze in die Hosen;
Er lief und warf die Flint ins Korn —
Mit Lächeln sah, doch ohne Zorn,
Ihn fliehn im Trab
Bergauf, talab
Der lange Häck von Haide.

Als dann der Erste näher kam,
Hub er sich von der Schwelle;
Den Flegel er zu Handen nahm,
Fest stand er auf der Stelle.
Ein Schwung, ein Hieb — der Hieb saß gut,
Aus dunklen Haaren troff das Blut,
Klippklapp, klippklapp,
Klippklapp, klippklapp,
„Genügts, du welscher Heide?"

Ein Zweiter ritt dahinter dicht
Mit hochgeschwungnem Degen;
Häck schlug den Willkomm ins Gesicht
Ihm mit zwei kräftgen Schlägen;
Der Säbel flog ihm aus der Hand,
Er selber plumpte in den Sand
Köpflings hinab,
Der ledge Rapp
Stob in die weite Heide.

Und Mann auf Mann, und Hieb auf Hieb,
Das war ein lustig Schlagen!
Und wer dabei im Sattel blieb,
Der kunnt von Glücke sagen.
Gar mancher floh in Angst und Schreck
Mit blutgem Schädel, aber Häck,
Gings ihm auch knapp,
Er ließ nicht ab,
Er drasch sie wie Getreide.

Husaren, was verzieht ihr doch?
Ihr seid ja gute Schützen
Und habt die Karabiner noch,
Da kann kein Flegel nützen!
Du lieber Gott! Die Munition
Fehlt ihnen seit drei Tagen schon!
Trotz Klipp und Klapp
Liefs schlimm sonst ab
Mit dir, o Häck von Haide!

Doch schau: der Berger, da er floh,
Ließ sein Gewehr dahinten;
Schon bückt sich ein Franzose froh
Nach der gefundnen Flinten;
Geladen? — Ja! — Ein Blitz, ein Knall —
Der Flegel fiel mit dumpfem Fall,
Die Hand sank schlapp
Und schwer hinab
Dem wackren Häck von Haide.

Und jauchzend stürmen sie zum Tor,
Den Wunden zu durchbohren;
Da rafft er sich mit Macht empor:
„Noch bin ich nicht verloren!
Solang ich lebe, halt ich stand!" —
Und weiter drasch mit blutger Hand,
Klippklapp, klippklapp,
Klippklapp, klippklapp,
Der lange Häck von Haide.

Und lustig gings von neuem los,
Und Reiter kam auf Reiter,
Doch keinem glückte Schlag noch Stoß,
Der Flegel reichte weiter.
Häck sprach: „Noch spür ich Kraft und Grimm,
Noch manchem Franzmann geht es schlimm,
Klippklapp, klippklapp,
Klippklapp, klippklapp,
Eh ich vom Leben scheide!"

Und rastlos, ob sein Blut auch floß,
Ließ er den Flegel sausen,
Da packte Reitersmann und Roß
Ein Schrecken und ein Grausen:
Sie alle wandten sich und flohn,
Und hinter ihnen klangs zum Hohn:
„Klippklapp, klippklapp,
Klippklapp, klippklapp!
So drischt der Häck von Haide!"

* * *

Den Großen pflegt aus Erz und Stein
Man Mäler zu errichten;
Die Nachwelt wird kein Denkmal weihn
Dem Bauersmann, dem schlichten.
Doch preist kein Mal sein Heldentum,
Dann singen wir zu seinem Ruhm
Mit Klipp und Klapp
Und Klipp und Klapp
Das Lied vom Häck von Haide.

Johannes Schürmann.

Der Spazierstock.

Eine Anekdote von Wilhelm Schäfer.

Im goldenen Mainz begann die Revolution mit einem Knall, weil ein Spazierstock von der Galerie mitten ins Hoftheater fiel. Es war gerade ein Trauerspiel im Gang und eine blasse Rührung im Parterre, als mit dem Knopf nach unten der Stock an einem leeren Sitz aufknallte und mit Geklapper auf den Boden sprang. Trotzdem die Gräfin Coudenhoven, des geistlichen Kurfürsten Favorite, sehr erblaßte, wäre der kleine Schrecken rasch vergessen worden, wie man den großen Donner auch vergißt, wenn nicht der Knopf an dem spanischen Rohr aus purem Gold und von so reicher Arbeit gewesen wäre, daß sich zuerst die eilig zugelaufenen Diener, nachher die Kammerherren, zuletzt der Kurfürst selber verwundern mußten, wie solch ein kostbarer Stock auf die Galerie gekommen wäre.

Es wurde auf Befehl der Gräfin nachgeforscht und rasch herausgebracht, daß ein Student und reicher Herrensohn aus Trier mit Namen Hermes den Stock getragen hatte. Und weil man den als tollen Kerl und gar nicht sparsam oder kunstbegeistert kannte: so kam aufs peinlichste vor die Behörde, daß sich die Mainzer Bürgermädchen den Studenten auf der Galerie zuliebe schon seit langem fürs Theater interessierten, zumal es nach dem Brauch der Zeit da oben ganz unbeleuchtet war. Da konnte einer Hand im Spiel der süßen und erhitzten Heimlichkeiten wohl ein Stock entfallen, wie es dem langen Hermes aus Trier geschehen war, und nun so üble Folgen brachte.

Denn um die teuren Stöcke mitsamt den Bürgermädchen vor solchen Stürzen und anderen Unbedachtsamkeiten zu behüten, wurden fortab da oben auch Kerzen aufgesteckt. So stiegen die Studenten zwar noch, jedoch die Mädchen nicht mehr in das zerstörte „Paradies". Und weil die Bürger, auf Verlangen der Gräfin öffentlich gewarnt vor der Theaterliebe ihrer Töchter, abends die Haustüren streng verschlossen hielten, so sah es in dem goldenen Mainz auf einmal aus, wie wenn Custine schon vor den Toren stände.

Wie aber, wer in der Welt etwas verändern will, gleich einen Brauch zerstört, und Rechte, die immer heilig sind, mit Füßen treten muß, ganz ohne Absicht meist: so sah der Kurfürst, nach einigen Abenden wieder ins Theater kommend, die Studenten auf der Galerie verdrossen an den Säulen und über die Rampe gelehnt, und jeder hielt gleichmütig den Hut auf seinem Kopf, wie sie es bei der Dunkelheit sich eingerichtet hatten und nun als angestammtes Recht auch in der Helligkeit ausübten. Der dicke Kurfürst konnte darin nur eine Unart, die Gräfin Trotz und Verhöhnung seiner fürstlichen Gewalt erblicken, so daß noch an dem selben Abend die strenge Weisung kam, daß jedermann, auch auf der Galerie, beim Eintritt seines Hofes die Kopfbedeckung abzunehmen und barhäuptig zu bleiben habe, bis er den Saal verließe.

So hatte sich der Kurfürst und Erzbischof Karl Friedrich von Mainz am Souverän der Zeit vergriffen und die Freiheit der akademischen Bürger schwer verletzt; denn wenn die auch mit Bürgermädchen oder Hüten wenig zu tun hat, verwirrt sich das doch leicht in jungen Köpfen, denen die Schulbank noch so nahe und das Leben schon erlaubt ist. Es summte einen Tag in Mainz, wie wenn Custine schon eingezogen wäre, und als am Abend der Erzbischof geräuschvoll in der Loge der Gräfin Coudenhoven erschien, standen die Studenten auf der Galerie gedrängt und nahmen auf ein Zeichen, das der Spazierstock von dem langen Hermes gab, mit feierlichem Schwung die Hüte ab und zeigten einer wie der andere weiße Nachtmützen auf dem Kopf.

Das wäre zu anderen Zeiten ein dummer Schabernack gewesen, der hier zum bösesten Verhängnis wurde; denn weil es eine dreiste Anspielung auf einen Vorfall war, wo der bequeme Kurfürst bei einem nächtlichen Radau am Fenster der Gräfin in der Nachtmütze erschienen war, und weil die freche Absicht der Studenten sich in den Gassen herumgesprochen hatte: so waren an dem Abend die Tribünen des Theaters angefüllt von Menschen, die schon seit Wochen auf einen Anlaß zur offenen Empörung warteten, so daß der Hof sich kaum mit größerer Gefahr in eine offene Feldschlacht hätte begeben können, als in den Aufruhr dieses Theaterabends. Wohl waren der Emigranten viele über den Rhein geflohen, weil sie dem aufgerührten Sinn der Mainzer mißtrauten, wohl bedrohte Custine die Pfalz und also auch die kurfürstliche Residenz: der goldene Leichtsinn aber war am Hof zu Mainz geblieben, wie wenn die grellen Blitze aus Paris, der Blutgeruch, der gleichsam in den Kleidern der Emigranten hing, von denen manche kaum ihr Leben aus schrecklichen Gefahren hierher gerettet hatten, nur ein Anreiz gewesen wäre, die Stunden auszunützen.

Nun aber versank das alles durch den Studentenstreich, wie ein gemalter Theatervorhang vom Klingelzug des Regisseurs versinkt. Der Kurfürst, der seine Gräfin begrüßend gar nicht zur Galerie hinaufgesehen hatte, stand noch zu ihr gebeugt, als in den peinlichen Unmut des Gefolges recht nach rheinischer Art auf zwei Knöcheln geblasen ein überlauter Pfiff aus den Tribünen dem Scherz der Galerie entgegnete. Noch war der Vorhang nicht aufgetan, schon aber schwoll der Beifall wie nach einem wohlgelungenen Stück frech zum Gelächter an, darin ein silberheller Zornruf der Gräfin sich verirrte wie ein letzter Klang der alten Welt. Zuerst erloschen die Kerzen auf der Galerie, dann fiel von allen Seiten der Schatten in das flimmernde Licht, auch klirrte es bedrohlich wie von

zerbrochenem Porzellan in das Getöse der Menschenstimmen. Erschrocken drängten einige aus dem Gefolge schon zu den Türen; die meisten hielten noch zurück und griffen nach den galanten Degen, als ein Stuhl von einer Tribüne geschleudert krachend in die Loge der Gräfin fuhr und ein Geschrei von Schrecken und entfachter Wut den Kurfürst mit der Gräfin hinriß zu rascher Flucht. Die meisten Lichter wurden ausgelöscht und klirrende Schläge brachen in das Geschrei; wer noch die Türen erreichen konnte, floh hinaus; und ob sich die Studenten erschrocken und tapfer der Zerstörung widersetzen wollten, in einer Viertelstunde war das Gefüge des Theatersaals, den zu schmücken ein Jahrhundert feinen Sinn und köstlichen Geschmack verschwendet hatten, mit seinen seidenen Stühlen, den Gobelins der Logen, dem goldenen Stuck, dem zierlich abgeformten Porzellan der Lampen ein Trümmerplatz.

* * *

Noch aber gaben die Kavaliere, durch Jahrhunderte verwöhnt und auch erzogen, lächelnd der funkelnden Gefahr zu stehen, durch den Spott der Gräfin aufgereizt, das goldene Mainz nicht auf. Der Morgen des andern Tages sah nach einer Nacht, die nicht nur im Theater wüst gewesen war, kurfürstliche Soldateska in allen Gassen, und wer von den Studenten zu greifen war, der saß zum Mittag im Gefängnis. Nur den die Gräfin am meisten suchen ließ, der lange Hermes, war nicht gefunden; und wie sein Stock ganz ohne Absicht den Anfang zu dem Aufruhr angegeben hatte, so führte er ihn nun in einem frecheren Streich zu Ende.

Die Stadt war seit dem Morgen bänglich still gewesen; nur in den engen Gassen, wo der Aufruhr seit Wochen heimliche Verstecke hatte, blieb es den ganzen Tag lebendig, um in der Dämmerung mit vereinzelten Gestalten zuerst, danach in frechen Haufen auch in die hellen Straßen vorzudringen. Eben waren im wohlverschlossenen Hause der Gräfin Coudenhoven die Kerzen angezündet, als von sechs kurfürstlichen Reitern bedeckt ein langer Offizier im Wagen vorfuhr, im allerhöchsten Auftrag unter sicherer Bedeckung die Dame eiligst ins Schloß zu holen. Obwohl gerade unter drohendem Gesang ein Haufe an ihren Fenstern vorüberzog, bespöttelte die Gräfin solche Vorsicht; doch zögerte sie nicht, am artig dargebotenen Arm des Offiziers mit ihrer Zofe einzusteigen, um wie sie dachte im Schloß an einer eiligen Beratung der Kavaliere teilzunehmen.

Doch waren, wie der Offizier im Fahren rasch erklärte, die geraden Wege nicht mehr frei; so daß sie auf gewundenen sich immer mehr ins alte Mainz verfuhren und endlich in so dunkle Gassen kamen, auch so abscheulich hin und her gerumpelt wurden auf der raschen Fahrt, indessen sich Gejohle an ihren Wagen heftete, wie wenn da Hunderte ihm folgten: daß sich die Zofe verzweifelt dem Offizier anhängte, die Gräfin aber ihn scharf anging: er möge sie aus diesem Aufruhr bringen. Indessen fuhr der Wagen schon von der Gasse ab durch einen Torweg und hielt in einem Hof, der hell von vielen Fackeln erleuchtet war. Statt einer Antwort hob der Offizier die kleine Dame aus dem Wagen und stellte sie statt in den Kreis der Kavaliere mitten unter die Studenten, die alle mit einer Fackel in der Hand dastanden und zur Begrüßung ihren Hut abnahmen, noch einmal die Nachtmützen aus dem Theater zeigend. Und wie sie zornig nach dem Offizier herumfuhr, da hatte der, wie auch die Reiter, trotz seiner Uniform den Hut gleichfalls von seiner Nachtmütze abgenommen und zeigte ihr das höhnische Gesicht des langen Hermes aus Trier.

Die Zofe weinte gleich, wie hübsche Zofen weinen, denen bei Männern nichts mehr passieren kann; die Gräfin aber, die recht ein schwarzer feiner Teufel war, ihrem Kurfürsten den Theaterscherz zu gönnen, hätte trotz ihrer schlimmen Lage fast herzhaft aufgelacht, wenn nicht im selben Augenblick ein scharfer Streit im Torweg entstanden wäre, wo die Studenten kaum noch vermochten, das johlende Volk zurückzudrängen. So liefen ihre Augen, rasch einen Ausweg suchend, an den fackelbeleuchteten Wänden des engen Hofes hin; und weil ihr die Studenten mit höflichem Respekt nur eine Gasse ließen zu einer Tür, auf die der lange Hermes galant voraus ging: so schritt sie ohne Zaudern hinein, fast gnädig dankend aus Gewohnheit, durch einen engen Flur und über eine steile Treppe in ein Gemach, das für die Bequemlichkeiten einer Dame bedenklich eingerichtet war. Es hätte der verbindlichen Mitteilung ihres Begleiters nicht bedurft, der in Abwesenheit der Bewohnerin die Honneurs machte, um die Gräfin aufzuklären, in was für einem Haus sie abgestiegen war. Da wurde sie gewahr, daß nun der Scherz ihr selber ins Gesicht fuhr; wie ein Marder ging sie den langen Hermes an, um ihrer Frauenwürde willen an einen andern Ort gebracht zu werden.

Der aber hatte sich mit dem Rücken vor die Tür gesetzt und wußte den Hut eines kurfürstlichen Offiziers gleich einem solchen auf den Knieen haltend in jedem Wort die Haltung eines Kavaliers zu wahren, indem er ihr aufs artigste versicherte, daß sie sich schwerlich an einem schlechteren Ort befände als seine Freunde. Sie besäßen als Studenten weder eine kurfürstliche Soltadeska noch ein Gefängnis und müßten sich in beidem behelfen. Er fände überdies, daß die Frau Gräfin passender logiert sei, als seine Kameraden. Das sagte er wie Artigkeiten, kaum höhnisch lächelnd. Im übrigen verlange niemand trotz dieser Wohnung mehr von ihr, als daß sie ihrem Kurfürsten ein Billett zukommen lasse: Da sie durch so viel Teilnahme — hier raffte er das Zimmer mit einer Handbewegung gleichsam um sie — dem Geschick von seinen Freunden verbunden sei, so läge ihr gewiß daran, die freigelassenen Studenten hier zu begrüßen, um danach ungefährdet wirklich ins Schloß zu kommen.

Das war sehr frech und kaum noch ein Studentenstreich; doch weil man keine Trümpfe spielen kann, die andere in Händen haben, geriet das Spiel schon gleich ins Stocken, indem die Gräfin Coudenhoven die überscharfe Rechnung mit gleichem Hohn verweigerte: Sie wisse nicht, ob seinesgleichen ein Dutzend schon eine

Gräfin wert sei. Auch könne sie nicht anders als an dem eigenen Schreibtisch schreiben und zwar, was ihr beliebe. Wobei sie ihre Kleider raffte, damit kein Saum den Teppich berühren konnte, darauf sie unbeweglich stand, wie wenn sie mit den Füßen in Schmutz geraten wäre. Der lange Hermes mochte lächeln, soviel er wollte; er fühlte, wie ihm das Spiel jämmerlicherweise aus den Händen glitt, so daß er sich zuletzt erhob und anders nicht als ein ertappter Schlingel in seiner Nachtmütze vor ihr stand, die ihn zornfunkelnd musterte. Fast hätte er, die Augen niederschlagend, demütig sich verneigt vor ihr, die ein sehr feines Weibsbild war: wenn nicht im selben Augenblick gleich einem Sturmwind heulend durch den Torweg in den Hof Triumphgeschrei gefahren wäre, vielstimmig das Gemurmel übertönend. Obwohl die Gräfin ihre Haltung nicht verlor und der Zofe, die sich an sie drängte, zornig ihre Angst verwies: so stand sie doch mit allen Nerven horchend. So daß der Hermes Zeit gewann, den Offiziershut aufzustülpen und mit dem Degen in der Faust als ihr Beschützer sich aufzutun; um in derselben Sekunde schon zu erkennen, daß niemand anders als seine Freunde so begrüßt aus dem Gefängnis wiederkehrten.

Denn mitten in das Spiel war unterdessen der Ernst hineingefahren: Custine war da, ein Trupp von seinen Reitern schwärmte schon im Gelände. Und weil Karl Friedrich, Kurfürst und Erzbischof von Mainz, kein guter Hirte war, das Leben zu lassen für seine Schafe, obwohl die sehr danach verlangten und seiner Soldateska zum Trotz das Schloß in lärmenden Scharen bedrängten: hatte er die Gräfin vergessen wie die Studenten und im Wagen durch einen Hinterschlupf eiligst die wildgewordene Residenz verlassen.

So sah die Gräfin sich in dem Augenblick, wo sich das Spiel zu ihren Gunsten verwirrte, dem Aufruhr preisgegeben in einer Stadt, wo niemand mehr als sie vom Volk zu fürchten hatte. Doch werden aus Studenten im goldenen Mainz nicht Jakobiner über Nacht. Kaum daß sie wußten, die Gräfin war in ihrer Hand, so war sie auch in ihrem Schutz. Zur Stunde wurde sie, von einer schlanken Edelwache hundertfältig beschützt, zurückgebracht in ihre eigenen Gemächer und, während der Pöbel durch eine wüste Nacht sich gütlich tat mit Singen, Saufen und Zerstören, treulich bewacht von Nachtmützen, die vor dem Haus der Gräfin sich auf der Gasse ein lustiges Feldlager errichteten. Bis am Morgen Custine, die weitgeöffneten Stadttore von Mainz mit erstaunter Vorsicht benutzend, seinen Einzug als Befreier hielt. Da wußte der lange Hermes, der nun der Gräfin im Ernst ein Kavalier geworden war, rasch zu erwirken, daß sie als Staatsgefangene noch vierzehn Tage im Hause bleiben und ihre Abreise mit Sorgfalt betreiben durfte. Bevor sie auf die Brömserburg, ihr Eigentum in Rüdesheim, abreiste, erbat sie sich von ihrem Hermes, der ihr den Kurfürst fast ersetzte, so eifrig stand er ihr zu Diensten, als Zeichen der Erinnerung den spanischen Rohrstock aus, der seiner Hand so folgenschwer entfallen war. Doch will man wissen, daß er ihn nicht zum letztenmal gesehen habe.

Une fièvre brûlante un jour me terrassait.

Von Kurt Kamlah.

Sie sitzt auf dem Throne von milchweißem Marmor, nur wenige feinbläuliche Adern durchziehen die mattschimmernden Flächen der festgefügten Platten.

Um uns schweigende düstere Zypressen, über den scharf sich abzeichnenden Wipfeln ein kalter, grünblauer Himmel.

Auf ihres fließenden Gewandes blaßrotem Grunde blitzen silberne Lilien, ein seltsam geformtes Krönlein glänzt in den dunklen züngelnden Locken, aus dem gleißenden Golde blicken klare Saphire, wie tiefblaue Mädchenaugen fragend, verwundert, unergründlich.

Ihre Lider mit den schwerseidnen Wimpern sind geschlossen, leise heben sich wie weiche Wogen die weißen Brüste, es ist, als ob sie eines ersehnten Rufes harre. —

Da hallt in weiter weiter Ferne ein tiefer klagender Ton, näher und näher flutet er heran wie langsam zitternde Klangwellen einer mächtig schwingenden Glocke.

Sie schlägt die Augen auf, die prachtvollen wilden Augen, und hebt langsam die feine blasse Hand:

Ich trete heran, kniend auf kühlem Marmor reiche ich den goldgetriebenen Becher, in ihm funkelt Purpurflut, kleine Kreise zittern auf der tiefroten Fläche — es ist mein Herzblut.

Langsam führt sie den Becher an die schmalen Lippen und trinkt in ruhigen, gleichmäßigen Zügen.

Nur einen Augenblick lang schimmern die milchweißen Marmorflächen des Thrones in rosigem Hauche.

Meine nackten Knie frösteln auf den kalten Platten, sie winkt, mit bebender Hand empfange ich den leeren Becher und schaue stillflehend in die wilden großen Augen.

Aber starr blickt sie in ungewisse Weiten, tiefe Verzweiflung zieht in meine Seele, härter durchschauert Kälte die Glieder, und elend trete ich zurück in das Dunkel der schweigenden Zypressen.

Und wieder der klagende Ton, ein Anderer tritt zagend heran, sie trinkt sein Herzblut in ruhigen gleichmäßigen Zügen, und für einen Augenblick erglühen die milchweißen Marmorflächen im mattschimmernden Rot...

Mumuksha.

In dem Abdruck des vorstehenden Prosastücks fehlen zwei Worte am Schluß, die ich aus Gründen des Geschmacks wegzulassen mir erlaubte: Na prost! Für das Buch und seinen Schreiber sind sie durchaus bezeichnend trotzdem. Schon in früheren Jahren, bevor sie als Buch (Verlag Curt Wigand, Leipzig 1905) erschienen, druckte ich einige andere Stücke ab, in denen die Selbst-Ironie dieses Schriftstellers deutlich wurde, der sich als moderner Mensch unsicher fühlt, wo irgendwie ihm etwas Unkorrektes d. h. im Gesellschaftston Unmögliches, d. h. Gefühlvolles oder fein oder gläubig d. h. nicht witzig Gedachtes über die Zunge kommt und der jederzeit bereit ist, in zwei Kalkschalen des Spottes sein zartes Austernfleisch zu verstecken. Dieser unsichere Spott, diese verlegene Ironie hindert den Mann, ein Dichter zu werden, macht ihn aber zu einem Schriftsteller, in dem sich das Wesen unserer Zeit (zynisch aus Verlegenheit) außerordentlich darstellt. In seinen Versen wird dies vielleicht noch klarer, aber doch nicht so künstlerisch wie in den 28 Prosastücken dieses Bandes, die leider durch

Zeichnungen von Otto Boyer plump gemacht und rein äußerlich als Buch auf ein Format gebracht sind, das ihnen nicht ansteht. Sie müßten in einem schmalen Bändchen stehen, das einem in all den unerquicklichen Strecken des modernen Lebens so etwas sein könnte, wie ein spöttischer aber feiner Begleiter, von dem man wohl wüßte, wenn etwas Schlimmes käme, wie es auch im polizeigeschützten Dasein das Schicksal sich noch erlaubt: er würde unsere Hand fest und ernst nehmen, und sein trockener Spott wäre auf einmal doch eine tröstende Weisheit. S.

Aus Marburg.

In einer vor kurzem erschienenen kleinen Schrift: „Marburger Brief an Tobias Knopp" (Kommissionsverlag von Adolf Ebel, O. Ehrhardts Universitätsbuchhandlung, Marburg) werden die wenig glücklichen Verschönerungsversuche im alten Marburg und in der Nähe der Stadt einer scharfen und berechtigten Kritik unterzogen. Die Stadtverwaltung und verschiedene Vereine wetteifern darin, die vorher wirklich nicht unzugängliche Umgebung „der Allgemeinheit zugänglich zu machen", wie sie es nennen. Das Unberührte, was früher dieser hessischen Landschaft eigen war, verschwindet mehr und mehr, seit kindliche Anlagen, Bänke aus wahnsinnig gewordenen Ästen und Wurzeln, Schutzhäuschen mit und ohne Verse überall errichtet werden, seit zur Orientierung und gänzlichen Verwirrung des Wanderers jeder zehnte, oft jeder dritte Baum mit aufdringlichen Wegzeichen bemalt ist, seit dichtende Dilettanten ihre zweifelhaften Ergüsse an alten Eichen und stillen Waldgräbern auf großen Tafeln anbringen lassen. So wirken Vereine zur Hebung der Heimatliebe und des Naturgenusses und ahnen nicht, daß sie jedem wirklichen Freunde der Natur den Genuß verekeln. Aber der Allgemeinheit ist jetzt jeder einsame Waldpfad erschlossen. Einer der herrlichsten Punkte in Marburgs Umgebung, der Frauenberg, wird in bedauerlicher Weise durch ein großes Gasthaus beeinträchtigt. Ohne die geringste Rücksicht auf die Forderung der einsamen, fast heroischen Landschaft ist das neue Gebäude dicht unter die Reste der Burg gesetzt, und durch seine Masse wirkt es geradezu erdrückend. Wie jedes neue Marburger Haus hat auch dieses einen ganz zwecklosen Turm. Ein einsichtsvoller Bauherr und ein künstlerisch empfindender Architekt hätten den Bau in größerer Entfernung von der Ruine, am Waldrand etwa, errichtet und ihm die breite, niedrige Form eines geschlossenen Hofes gegeben. Für diese immerhin schwierige Aufgabe hätte sich bei einiger Anstrengung gewiß eine glückliche Lösung finden lassen. So aber ist aus dem einsamen, stolzen Berg die übliche Ruine mit Restauration und Fahnenstange geworden. Eine Tochter der heiligen Elisabeth, die Herzogin Sophie von Brabant, hat die Burg Frauenberg gebaut. Die wenigen Reste dieser Burg hätten ein unberührtes Denkmal der tapferen Frau bleiben können, sie verdienten es nicht, einem Gasthaus und einem Luftkurhotel der werbende Hintergrund zu werden. Wer jemals früher den weiten Blick vom Frauenberg ungestört und andächtig genoß, und die Erinnerung an diese große Landschaft dankbar bewahren will, der meidet nun den Berg; aber der deutsche Philister jubelt, daß er dort eine reiche Speisekarte und mehrere fremde und einheimische Biere findet. Und der Philister ist in der Überzahl, er hat keine Ahnung, daß da ein schönes Stück deutscher Landschaft sinnlos zerstört ist. U.

Die Pfalz im Rhein bei Caub gefährdet.

Nun soll auch dieses alte wundervolle Bauwerk daran glauben, daß der modernen Menschheit nichts zu teuer ist, die Hand daran zu legen. Nachdem die Rüdesheimer mit ihrem Niederwalddenkmal, die Braubacher mit ihrer unnötig ausgeflickten Marksburg und dem Waffenmuseum darin so herrlich Glück in Fremdenindustrie erzielten: da juckte es denen zu Caub schon lange in den Fingern, ihre Pfalz in gleicher Absicht zu verwerten. Zunächst als Restaurant (Restauration wie man auf deutsch zu schreiben pflegt) mit Terrassen außen herum zum Sitzen und Trinken mitten im malerischen Rheinstrom, wo links der elend gelbe Verblendziegelanbau an der Wirtschaft und drüben der bronzene Blücher hartnäckiger an den Rheinübergang erinnern, als zarten Nerven gut ist.

Jetzt endlich wirds ein Rheinschiffahrts-Museum, wie die Blätter mit Behagen melden. Bums, da haben wirs: ein Rheinschiffahrts-Museum, weil draußen die vielen Schlepper und Personendampfer gehen, weil in Caub das Pegeltürmchen steht und weil die meisten Kapitäne und so viele Lotsen darin wohnen. Da werden dann nächstens die Räume angestrichen und nach Möglichkeit befreskotet (freut euch, ihr monumentalen Auftragsjäger). Dann werden Modelle, Schriften, Zeichnungen und Stiche hineingestellt, sehr lehrsam und gebildet anzusehen — eine Museumsschenke gibts vielleicht auch noch — und der „Betrieb" ist im Gang.

Schon wieder ist uns dann einer der poetischen Winkel entrissen, die ehemals den Rhein zum Zielpunkt der ganzen Welt machten. Die gelderbringenden Horden ziehen ein, die ihre Sonntagsfreude nur in der Masse haben können. So wird uns Stück für Stück der liebe schöne Strom verekelt. Dabei wimmelt die Welt von Heimatsschutz, Verschönerungs- und Burgenerhaltungsvereinen. Natürlich hat der neugegründete rheinische Verband hier keine Macht, weils nämlich Hessen-Nassau ist, da reicht kein Arm hinüber aus der Rheinprovinz.

Ist es nicht scheußlich, immer mehr in diese Galgenstimmung hinein zu geraten: Es hat doch keinen Zweck zu halten, es geht zum Teufel, eins zum andern: so laßt es denn zum Teufel gehen, je rascher, desto besser! Dann wissens unsere Kinder nicht mehr anders, als daß die Welt ein großer Sonntagsradaukasten ist mit Reklameplakaten, Fremdenindustrie, Grammophonen und andern Lockmitteln, darauf die reichen Leute mit stinkenden Automobilen wie wahnsinnig hin und her fahren, um ja nichts anderes mehr zu sehen, als eine Garage, einen Portier und einen Oberkellner. S.

Eine alte Darstellung der Hohkönigsburg

hat sich unter den alten Druckstöcken einer Straßburger Druckerei gefunden. Bislang hatte niemand dem alten Holzstock, der künstlerisch kein besonderes Interesse bietet Beachtung geschenkt, und nur durch einen Zufall ist die landschaftliche Szenerie als die Hohkönigsburg samt der Oedenburg und dem im Tale liegenden Schlettstadt erkannt worden. Die zunächst interessierende Frage, wieweit die Wiederherstellung der Burg durch Bodo Ebhardt sich mit dem alten Bilde deckt, beantwortet sich dahin, daß der große Hauptturm tatsächlich auf einer andern Stelle gestanden hat, als er jetzt aufgeführt worden ist, und auch nicht viereckig, wie der neue, sondern rund war. Wir werden auf den interessanten Fund noch zurückkommen. K.

Heinrich Otto,

dessen Radierung diesem Heft als Kunstbeilage beigegeben wird, ist der einzige Düsseldorfer Künstler, den man als graphischen Künstler ansprechen darf. Nikutowski und Liesegang, die sonst wohl genannt werden, betreiben das graphische Gewerbe mehr nebenbei, gewissermaßen als die Abfallspäne ihrer Malerei. Während man Heinrich Otto unrecht tun würde, ihn nur nach seinen gelegentlichen Bildern zu schätzen. Seiner Begabung und seiner Neigung liegt das Graphische durchaus, und zwar ehemals im Farbigen seiner Lithographien ebenso wie nun im Zeichnerischen seiner Radierungen. Gerade hierin wirkte er fast verblüffend, indem seine ersten Blätter gleich von meisterlicher Sicherheit waren: kräftig hingestrichene Arbeiten voll feiner Stimmung und durchaus künstlerisch in der Haltung. Unsere Abbildung — kein Originaldruck, sondern nur ein Versuch, die Schönheit des Blattes im Buchdruck wiederzugeben — läßt leider im Mittelgrund etwas aus: wie gerade hier das Terrain hinter der Hürde gegeben ist, zeigt eine besondere Vollendung. S.

Die Ausstellung für christliche Kunst zu Aachen,

die ursprünglich nur bis zum 20. September dauern sollte, ist wegen des andauernd starken Besuches bis zum 1. Oktober verlängert worden und wird voraussichtlich auch noch darüber hinaus bis zum 9. Oktober geöffnet sein.

Als Verbandsgabe 1907

ist von der Jury des Verbandes einstimmig eine Radierung „Flußufer" von Adolf Schinnerer gewählt worden. Das Blatt wird auf Japan gedruckt und gelangt gegen Weihnachten an die Mitglieder des Verbandes der Kunstfreunde zur Ausgabe.

Herausgeber W. Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H., Druck A. Bagel, Düsseldorf.

Mitteilungen

des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein.

Oktober 1907.

Eine außerordentliche Mitgliederversammlung des Verbandes

soll am Sonntag den 17. November dieses Jahres in Düsseldorf abgehalten werden, zugleich mit der Eröffnung einer Ausstellung von intimen Handzeichnungen im Kunstgewerbe-Museum zu Düsseldorf. Es ist auch zu dieser Gelegenheit mancherlei geplant, was den Verhandlungen einen festlichen Rahmen und den Mitgliedern eine schöne Erinnerung an die niederrheinische Kunststadt geben soll.

Ein Fest im Schauspielhaus

zu Düsseldorf wird seine besondere Anziehungskraft versuchen. Wie unsern Mitgliedern bekannt sein wird, besitzt Düsseldorf eine Musterbühne, auf der eine künstlerische Umbildung des Bühnenbildes in ernsten Versuchen erprobt und erstrebt wird.

Am Samstag den 16. November, abends 7 Uhr, wird das Schauspielhaus unsern Mitgliedern geöffnet sein zu einer Festvorstellung, in der diese Bestrebungen an ausgesuchten Beispielen, einer Pantomime und einem Schattenspiel, gezeigt werden sollen. Nach der Vorstellung, die etwa zwei Stunden dauern wird, sollen die ganzen Räume des Theaters, womöglich einschließlich der Bühne, geöffnet bleiben zu einer anschließenden Abend-Gesellschaft mit kaltem Büfett, bei der in mancherlei Weise noch für feine Unterhaltung gesorgt und hoffentlich selbst der Tanz nicht ausgeschlossen sein wird. Das genaue Programm wird noch bekanntgegeben; doch kann schon jetzt versichert werden, daß sich dieses Abendfest unserer Rheinfahrt und dem Frühlingsfest in Schwetzingen in origineller und feiner Weise anschließen und den Teilnehmern einen lebhaften Genuß vermitteln wird.

Die Ausstellung von Handzeichnungen

im Kunstgewerbe-Museum soll am Sonntag-Vormittag um 11 Uhr durch eine Ansprache des II. Vorsitzenden unseres Verbandes, Herrn Regierungsrat Kurt Kamlah, eröffnet werden. Die Ausstellung ist im Sinn der feinen Darlegungen von Dr. Wygodzinski in diesem Heft als ein intimer Einblick in die künstlerische Arbeit gedacht und wird weniger ein effektvoller Augenschmaus zum raschen Durchwandern, als ein Genuß der stillen Beschaulichkeit sein.

Vorher von 10 Uhr ab wird auf besondere Anmeldung Herr Professor Oeder in liebenswürdiger Weise die Besichtigung seiner Sammlung japanischer Kunstwerke gestatten, die schon auf der ersten Düsseldorfer Ausstellung 1902 manchen entzückte und die seitdem reich vermehrt in einem besonderen Museum ihre Aufstellung gefunden hat.

Auch die Städtische Galerie wird unsern Mitgliedern am Samstag geöffnet sein und zwar um 12½ Uhr unter sachkundiger Führung (von Prof. Claus Meyer).

Die außerordentliche Mitglieder-Versammlung

soll um 1 Uhr in der Aula des Realgymnasiums abgehalten werden, die bekanntlich durch einen von Bendemann gemalten Fries geschmückt und dadurch sehenswert ist.

Sie wird insofern eine Bereicherung unseres bisherigen Programms darstellen, als neben der notwendigen Erörterung unserer geschäftlichen Angelegenheiten ein grundsätzlicher Vortrag über ein Thema der Kunst gesprochen wird.

Anschließend soll ein Mittagessen die Teilnehmer im Malkasten vereinigen, der durch ein besonderes Entgegenkommen des Vorstandes unsern Mitgliedern geöffnet ist.

Das ist in kurzen Andeutungen der Verlauf unserer diesjährigen Herbstversammlung, von der wir schon jetzt erhoffen, daß sie in der Kunststadt am Niederrhein manchen Künstler und Kunstfreund zu angenehmen Stunden einander näher bringen wird; worin wir, wie schon oft dargelegt wurde, eines unserer schönsten Wirkungsmittel zur Kunstpflege sehen.

Die Tagesordnung der außerordentlichen Mitgliederversammlung wird im nächsten Heft bekanntgegeben. Das genaue Programm der Festlichkeiten kommt auf einer besonderen Einladung, die auch diesmal Gäste gern willkommen heißt.

Der Schriftführer des Verbandes

W. Schäfer.

K. Amie
Junge Mutte

M. Buri:
Im Wirtshaus.

E. Würtenberger:
Selbstporträt.

R. Dallères:
Walliserin.

Ferdinand Hodler, sein Stil und sein Kreis.

I.

Zwei Voraussetzungen müssen gegeben sein, um ein künstlerisches Ereignis zu begreifen und einzuschätzen: man muß es in seinem ganzen Umfang gesehen und erfaßt und man muß es im Zusammenhang betrachtet haben, im Zusammenhang mit der ganzen Persönlichkeit, die dahintersteht, und in Verbindung mit den Zeitverhältnissen. Ohne diese Vorbedingungen gibt es keine allgemein verbindlichen ästhetischen Wertungen. Alle großen Stilschöpfer werden erst dann zu großen und überragenden Erscheinungen, wenn wir die Zeitverhältnisse erwägen, unter denen sie geschaffen haben, und darüber nachdenken, wie sie auf die Entwicklung der Kunst eingewirkt haben. Menschen mit künstlerischem Instinkt können auch ohne solche Nachdenklichkeit die Größe eines Werkes nachempfinden, und das Fest, das der künstlerische Sinn feiert, mag herrlich und feierlich werden: aber Wertungen und Interpretationen eines Kunstwerkes werden nur dann erschöpfend sein, wenn sie gleichzeitig den Künstler und seine Zeit werten. Unentbehrlich ist dies, wenn ein Künstler kommt, der in Formen redet, zu denen das Sehvermögen erst erzogen werden muß.

Dann kann unter Umständen ein einziges aus einem geschlossenen Lebenswerk herausgerissenes und dem Ausstellungsbesucher — der häufigsten und gangbarsten Form des Kunstbetrachters — gezeigtes Werk nicht weniger unverständlich wirken, wie etwa ein einzelner Satz, der aus einem mächtigen Buche herausgenommen ist. In diesem Sinne fasse ich das mir völlig begreifliche Nichtverstehen der Kunst auf, die in dem Schweizer Maler Ferdinand Hodler verkörpert ist.

Hodler ist auf den deutschen Ausstellungen seit anderthalb Jahrzehnten mit seinen besten Werken erschienen. Es hat Kunstschreiber und Ästhetiker gegeben, die für ihn gearbeitet haben, und ein kleiner bescheidener Kreis fängt an, die Bedeutung dieses Schweizer Malers zu ahnen. Aber die Gesamtheit steht ihm ablehnend gegenüber. Die Mehrzahl in der geläufigsten und gefährlichsten Form der Ablehnung: der Gleichgültigkeit, ein kleiner Teil mit Feindseligkeit und wieder einige mit Empfindungen, die nahezu an Abscheu und Wut grenzen. Doch gibt es solche schroff und leidenschaftlich Ablehnende nur in kleiner Zahl. Die Gerechtigkeit macht es notwendig, hier einzuschalten, daß es sich hier meist um Künstler handelt, um Maler, die in Hodlers Erscheinung eine unwillkommene Störung erblicken. Man muß diese Tatsache zugunsten des Publikums festhalten: immer, wenn ein Neuerer kommt, der später einmal groß wird und seinen Platz an der Ruhmessonne erhält, erzählen die Biographien von dem völlig unverständigen Publikum und von der bösen Kritik. Immer ist es die Tagespresse (die leider nur in der Lage ist, aus der Gegenwart heraus darzustellen, und nicht mit den Tatsachen rechnen kann, die zwanzig Jahre später selbst von Minderbegabten unschwer erkannt werden), von der den bedauernswerten Künstlern das Leben sauer und der Erfolg unmöglich gemacht wird. Von den konservativen Künstlern, Menschen, die verbohrter und bockbeiniger sein können als zwei Dutzend Zeitungsschreiber zusammen, von jenen im alten Stil Großgewordenen, die den Neuerer grimmiger und unversöhnlicher umdräuen als alle Kritiker und Historiker, von ihrer Schuld an dem langsamen Aufkommen neuer Formenbildner wird meist herzlich wenig gesprochen. Diese Bemerkung nur nebenbei. Auf der andern Seite ist hervorzuheben, daß sich um Hodler, um den es sich hier handelt, in seiner Heimat, in der Schweiz, ein Kreis von Künstlern gesammelt hat, die unter seiner Führung malen und schaffen, und daß es gerade dieser schweizerische Malerkreis „um Hodler" ist, an dem die Stärke und Durchbildungskraft seines Stils nachweisbar ist. Diese Künstler sind fast ausschließlich in der deutschen Schweiz zu Hause, sind Deutschschweizer, Angehörige der deutschen Kunst.

Hodler selbst ist ein geborener Deutschschweizer, ein Berner, stammt also aus jenem Teile der Schweiz, wo sich die deutschsprechende und germanische Rasse in der Eidgenossenschaft trotz der Nähe der romanischen Landesteile am reinsten erhalten hat. Allerdings, seine ersten Eindrücke und seine ersten Lehrjahre sind französisch. Er ist bei einem Ingres-Schüler, bei Barthélémy Menn* in Genf, in die Schule gegangen, der dort ein Zeichenatelier unterhielt. Durch Menn hat er Ingres kennen gelernt. Er ist dann später in Paris gewesen und Ende der siebziger Jahre nach Spanien gegangen. Auch das, was er dort gesehen hat, ist nicht ohne Einfluß auf seine Entwicklung geblieben. Spanien ist ein Erlebnis seines Künstlerwerdens. Und trotzdem ist Hodler in die deutsche Kunst hineingewachsen.

II.

Um darzulegen, was uns ein Künstler gibt, sind zwei Wege vorhanden: man läßt den Dichter reden oder gibt dem Ästhetiker mit dem Malerauge, dem Analytiker das Wort. Über den dichtenden Künstler möge der Dichter in uns reden, über den Former und Stilbildner entschieden der Analytiker. Es ist Landessitte geworden, daß uns die Poeten bei jeder möglichen Gelegenheit versichern, sie brauchten den Analytiker nicht und die Mehrzahl der Maler glaubt immer noch, sie müsse bei seinem Erscheinen pflichtschuldigst Reißaus nehmen. Dennoch wird es sich empfehlen, für Stilfragen, für Probleme der künstlerischen Form den Weg der ästhetischen Formenanalyse zu betreten. Hodler ist ein Formenproblem, er ist zu neun Zehntel ein malender Problematiker und Formensucher, ein Mann der Formentatsachen. Über eine solche Erscheinung läßt sich allen gegenteiligen Versicherungen zum Trotz nur in Tatsachen reden, und die dichterische Seite seiner Werke

* E. Linck: Fresko an einer Hauswand in Bern.

* Geboren 1815 und gestorben 1893 in Genf; Hauptwerke im Museum Rath in Genf.

muß erst in zweiter Linie an die Reihe kommen. Die Form ist und bleibt Hauptsache. Um sich in Formen auszuleben, hat er die Bilder mit den symbolischen und mystischen Titeln gemalt. Aber Mystik und Symbolik als Selbstzweck liegen ihm völlig fern. Wenn er groß wirkt, liegt es nie am Gedanklichen, am Inhalt seiner Bilder. Die großen mächtigen Bilder mit dem kosmisch-philosophischen Grundklang sind nicht um der gedanklichen Ideen willen entstanden, sondern die Ideen zu diesen Werken entstanden den Bildern zuliebe. Das Thema seiner Bilder ist nichts weiter als ein Vorwand, um sich in seiner Formensprache auszusprechen. Das Ausdrucksmittel war festgelegt, ehe der Inhalt zur Stelle war.

Und dieses Ausdrucksmittel heißt Flächen-, Massen- und Linienwirkung.

Man muß weiter ausholen, um diese Begriffe zu vertiefen. Es handelt sich um mehr, als irgend eine beliebige neue oder wieder aufgefrischte Malmethode, um mehr als einen stilistischen Versuch.

III.

Ferdinand Hodler ist zu einer Zeit aufgetreten, in der uns der Sinn für große entscheidende Taten verloren gegangen war. Als sich das neunzehnte Jahrhundert zu Ende neigte, da sah man auf einen Zeitraum zurück, der uns mehr Malweisen und scheinbar größere Erkenntnis in künstlerischen Dingen gebracht hatte, als alle anderen Jahrhunderte zusammen. Auf die angebliche Wiederanwendung der klassischen Formen, auf die Zeichner, die Nazarener, folgte eine Entdeckung nach der andern. Zuerst entdeckte man die Farbe. Dann entdeckte man die Luft, und dann sah man das Licht, sah man die Lichtwirkungen im Freien und in geschlossenen Räumen. Dann kamen Malweisen, die sich aus naturwissenschaftlichen Erkenntnissen beschrieben: man zerlegte die Farben und das Licht in seine Bestandteile, studierte den Widerschein des Lichtes auf farbigen Körpern und trieb lange Jahre hindurch „rein malerische Untersuchungen". Gleichzeitig kam man neuen Methoden zur Wiedergabe von Bewegungszuständen auf die Spur, zur Darstellung der in Unruhe befindlichen Körper und der von Licht und Luft umflossenen Materie. Trotz aller Dokumente, die über diese Entdeckungen in Bildform niedergelegt wurden, war aber die Sehnsucht nach einer neuen Kunst nicht gestillt worden. Man besann sich und fand, daß all dieses Wissen und Entdecken keine rechte Befriedigung gewährte. Die Ausdrucksmittel für künstlerische Gedanken mußten anderswo zu suchen sein.

Es mußten andere Lösungen möglich sein.

Da begann das Suchen nach dem Stil; zuerst griff man auf die Vergangenheit zurück, versuchte bei den Alten anzuknüpfen und dachte über die überlieferungstreuen aber stilvollen Kunstformen fremder Völker nach. Bei ihnen und bei den Alten, sogar bei den unbeholfenen Primitiven war etwas, was der neuen Kunst trotz ihres strengen und fleißigen Suchens fehlte: Einfachheit, schmückende Wirkung, Einheit und Klarheit, mit einem Worte Form.

Ferdinand Hodler ist insofern ein Zeitkind, als auch er als Stilsucher begann, als ein Formenforscher. Wer heute vor seinen reifen Hauptwerken steht und das Wesen seines künstlerischen Willens nicht versteht, dem scheinen diese seltsam einfachen, kühlen und ruhigen, auf wenige entscheidende Hauptlinien zusammengedrängten und auf Kosten der Allgemeinfälligkeit hart und grausam stilisierten Gestalten, diese Ornamente aus Menschenleibern, diese Hintergründe mit den rhythmischen Blumenmustern, diese eckigen und straffen Gewänder und diese nur mit der notdürftigsten Schönheit und den einfachsten Farben ausgestatteten Werke als der Ausfluß einer neuen Willkürlichkeit. Der Originalitätssucher, die uns als Kunstweise gezeigt wurden, waren zu viele, als daß wir nicht mißtrauisch wären.

Wer aber das geradlinige und zähe Wollen Ferdinand Hodlers verfolgt hat, weiß es anders: diese Werke sind der Endpunkt eines Lebenswerkes, das von der Neuschaffung eines Stiles für die Malerei gekrönt wurde. Ich vermeide es, mit dem Worte „monumental" zu kommen. Vieles ist uns als monumental angepriesen worden. „Monumental" ist ein Ausdruck, der durch den häufigen Absatz verbilligt, verschlechtert und verwischt worden ist. Statt „monumental" setze ich das Wort „dekorativ". Dekorativ sein in großen Verhältnissen, heißt monumental wirken. Und „dekorativ" wirken, heißt nach dem einfachen deutschen Wort „schmückend" wirken. Das Wort „schmückend" aber ist nicht aus der Welt zu schaffen. In diesem Worte liegt eine letzte und lange vergessene Weisheit eingeschlossen, die uns von den Geschäftemachern und Ausschlachtern des Impressionismus unterschlagen wurde, von den Künstlern und Kunstmachern, die das Schlagwort „L'art pour l'art" ausbeuten wollten, die da sagten, daß die Kunst nur um ihrer selbst willen da sei und nur sich selbst zum Ziel haben könne. Merkwürdig, daß gerade in diesem Augenblicke, als die scheinbar schrankenlose und von allen anderen Daseinswerten losgelöste Selbständigkeit der Kunst verkündigt wurde, der größte Zerfall einsetzt. Man hatte völlig darauf vergessen, daß der Malerei als erste und letzte Aufgabe der Schmuck von Häusern, von Außenseiten, von Innenräumen zufällt. Man wollte es vergessen, weil damit neun Zehntel aller impressionistischen Bilder von vornherein als Privatexperimente wissensdurstiger Maler, als Atelierversuche und Bemühungen, die nur in einem beschränkten Fachkreis Interesse wecken können, unter den Tisch gefallen wären.

Es gibt keinen stärkeren Gegenbeweis für diese Art von Kunst, als die Maler von Giotto an bis zur Hochblüte der deutschen und italienischen Renaissance. Es gibt nichts, was ihre geringwertige dekorative Wirkung besser widerlegt, als das letzte große dekorative Ereignis in der Malerei: Ferdinand Hodler und sein Kreis. Man hat die Eigenart dieses schweizerischen Malers damit erschöpfend charakterisieren wollen, daß man ihn als einen Wiederentdecker der Gesetze der kompositionellen Harmonie, als einen Vertreter des Parallelismus, der wiederkehrenden zeichnerischen (ornamentalen) Motive und der ebenmäßigen, auf ein kompositionelles Gleichgewicht gebrachten Form hinstellte. Damit ist das Wesen der Hodlerschen Kunst nur annähernd erklärt.

Es ist wahr, daß die Betonung rhythmischer Glieder in seinen Werken eine hervorragende Rolle spielt. Aber die Rhythmik ist immer nur ein unentbehrlicher Teil seiner Kunst, und um dieser Erfindung willen wäre er

G. Giacometti: Hochgebirge.

kein Neuformer. Das Gesetz der Rhythmik ist älter als die ganze Malerei und älter als die psychologische Erklärung, daß Rhythmik deshalb wohlgefällig wäre, weil das Wiedererkennen gleichartiger Elemente und Formen ein sinnliches Vergnügen bereitet. Die Rhythmik, die Vorliebe, seine Werke auf ein großes, leicht überschaubares lineares Hauptmotiv zu stimmen, ist ihm nur ein Mittel zum Zweck, zur klaren Formengestaltung. Das erreicht der Künstler durch ein anderes Vorgehen: kleine Massen werden jeweils in rhythmischem Nebeneinander einer großen Hauptmasse gegenübergestellt. Dunkle und helle Massen werden zu Gegensätzlichkeitswirkungen benutzt. Durch diese Mittel werden die Hauptformen unterstrichen und greifbar herausgetrieben.

Das sind die Grundsätze, nach welchen auch diejenigen unter den alten Meistern geschaffen haben, die flächig und dekorativ gemalt haben. Die Bezeichnung „flächig" ist hier genauer zu nehmen als sonst. Unter flächig ist nicht nur die Betonung des Bildes als farbige Fläche (im Gegensatz zu jenen Meistern, die durch das Bildwerk die Illusion der räumlichen Weiten und Tiefen erzielen wollten) gemeint. Die flächige Malerei dieser Meister und Hodlers, der ihren Stil wieder aufleben läßt, beschränkt sich nicht auf die flächenerzeugende Umrißlinie, auf die Kontur. Sie erstreckt sich nicht allein auf die Umbildung des Raumes zur Fläche, sondern bedeutet auch die Klarstellung und Trennung der Flächen durch die Gesamtheit aller der Malerei gegebenen Ausdrucksmittel: Linie, Farbe und Beleuchtung. Linie und Farbe sind Hodler dabei gleichwertige Mittel. Das Licht (von Hodler nur dann berücksichtigt, wenn ein starker einzelner Reflex, ein Glanzlicht zur Erhöhung der plastischen Klarheit beitragen kann) ist völlig sekundär.

Hodler ist also wohl dreidimensional. Aber die Tiefenvorstellungen werden hauptsächlich durch die Flächentrennung erreicht, durch des Herausheben der die Flächen trennenden Linien und dadurch, daß er auch dort Linien zieht, wo sie von der Natur nur angedeutet sind. Das Alpha und Omega seines Stilprinzips heißt demnach Flächentrennung und Betonung des Flächenwechsels.

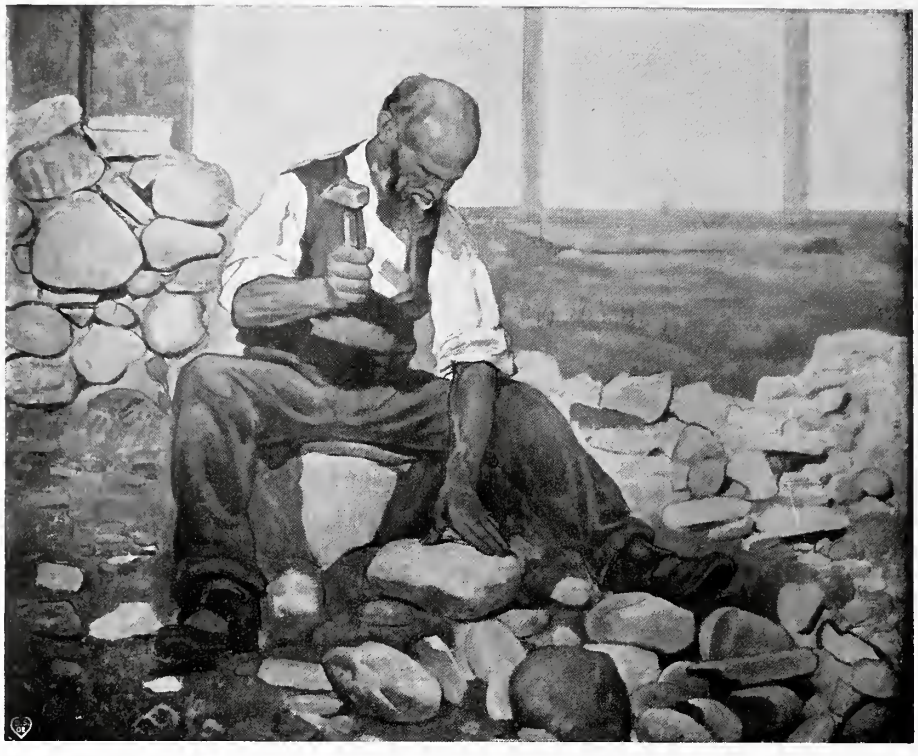
Es ist unnötig, hier einzuschalten, daß er auf diesen Wegen auch andere Ergebnisse, andere Endpunkte hätte erreichen können, als diejenigen, die heute mit seinen Bildern vorliegen. Es wäre möglich gewesen, daß er auf diesen Wegen nur eine neue künstlerische Handschrift, aber keinen neuen Stil entdeckt, und daß er — wie die anderen, die impressionistischen Vorläufer, die das Darstellungsmittel und nicht den Stil im Auge hatten — völlig vom Stoffe in Besitz genommen worden wäre.

Aber Hodler wollte mehr. Ihm, dem es, wie seine Frühwerke zeigen, immer unerfreulich gewesen ist, das Zufällig-Daliegende darzustellen und die Einzelbeobachtung heranzuziehen, konnte die Wirklichkeit, die Tatsachenwelt nur ein Stoff sein, der erst zu einer einheitlichen Erscheinung, zu einem stilvollen Ganzen umgebildet werden mußte. Er wollte typisieren, aus der Masse der Erscheinungskleinigkeiten das Große, Allgemein-Wahre und Ewig-Dauernde abheben.

Das hat ihn zur Darstellung der Menschheitstragödie geführt und hat ihn seinen Stil, sein Kompositionsprinzip finden lassen. Formale Neigungen, sein Suchen nach diesen kosmischen Inhalten und seine Fähigkeit, der Erscheinungswelt mit einem riesigen Überlegenheitsgefühl und einer starkbewußten Eigenwertempfindung gegenüberzustehen, haben zusammengewirkt, daß ihm das Umballen und Umformen der Materie zu einer stilistischen Einheit gelang.

Wie allen echten und ehrlichen Umwertern ist ihm das Vollbringen nicht leicht gefallen. Er ächzt unter der Last seines eigenen Willens. Er weiß, daß es nicht ohne Gewalttaten abgeht. Aber er bleibt, wenngleich Zuspruch und Erfolg erst am Ende der Kraftjahre kamen, fest und unbeugsam, und nach einer zwanzigjährigen, mit unerhörter Folgerichtigkeit fortschreitenden Arbeit steht er fertig da. Er hat sich erfüllt.

Die Leute zu schmähen, die an ihm vorbeigegangen sind, hat heute keinen Sinn, denn Hodler gehört nicht zu jenen, die man schnell liebgewinnt. Herkömmliche Schönheit wird auf keinem seiner Bilder verteilt, und die Sucher nach billigen gefälligen Sachen werden auch fernerhin mit diesem Künstler ihre liebe Not haben. Sie nennen ihn kalt, roh und grausam. Er wird als unbequemer Störenfried empfunden, und die Kunst und die Künstler betrachten ihn als einen ungewünschten



Boß:
Steinklopfer.

Polterer, ihnen genau so läſtig, wie Wagner den Hoftheaterintendanten, Nietzſche den Katheder-philoſophen und die modernen Kunſtgewerbler den Möbelfabrikanten.

Daß ſeine Figurenbilder niemals bei Herrn Omnis rechts und links vom Sofa hängen werden, iſt freilich heute ſchon ſicher. Weil er aber gerade auf die talentvollſten unter den Jungſchweizer Malern, von denen jeder einzelne bei einer andern Entwicklungsetappe Hodlers angeknüpft hat, ſo günſtige Wirkungen ausübte, daß ſich in der Schweiz eine neue helle Stilkunſt herausgebildet hat, darf man hoffen, daß ſein Stil auch dort befruchtend wirken wird, wo es ſich nicht um monumentale Fresken handelt.

Hodler ſelbſt iſt ſeit den Reifetagen niemals auf Darſtellungsgebiete gegangen, die der Menge leichter zugänglich ſind. Das hat ihm den Vorwurf eingetragen, daß er in Stoff, Form und Farbe abſtoßend wirke. Den Farbegewöhnten fehlte überdies das warme Kolorit. Dagegen läßt ſich ſagen, daß glühende Farben niemals die Sache großer Zeichner geweſen ſind. Die volltönende Farbenpracht verträgt ſich nicht mit der Herbheit der unbarmherzigen Linie. Von den Franzoſen haben das Chavannes und Ingres, von den Alten Michelangelo und die Meiſter der ſtrengen Zeichnung und großen Form von Maſaccio bis Mantegna bewieſen. Nur eine Überſchätzung des koloriſtiſchen Elements kann dazu führen, der Farbe größere Bedeutung als der Linie zuzuſchreiben. Letzten Endes bleibt das eine Sache des künſtleriſchen Temperamentes und der Veranlagung. Zu einer allzugroßen Einſchätzung der farbigen Werte, der auf koloriſtiſche Wirkungen angelegten und farbig gedachten Bildwerke und zu einer Hintanſetzung und Geringerachtung der Zeichnung hat außerdem ein weiterer Umſtand beigetragen: die letzten Künſtler, die das zeichneriſche Element und nur dieſes in den Vordergrund ſtellten, die Nazarener, die Cornelius, die Kaulbach, die Steinle, Overbeck, die wohl glänzende Zeichner, aber auch nur Zeichner waren.

Die Epigonen behaupten, ſie wären an ihrem maleriſchen Unvermögen geſcheitert.

Man wird heute dieſe Anſicht dahin richtigſtellen dürfen, daß ſie — ohne Koloriſten zu ſein — Größeres geleiſtet hätten, wenn ſie über der Klein- und Erzählerarbeit nicht die große Form, den Sinn für die Maſſenwirkungen und die Verteilung der Raumwerte verloren hätten (Maſſenwirkung = die zueinander geſtellten hellen und dunklen, großen und kleinen Maſſen in ihrer Kontraſtwirkung).

Zwiſchen ihnen und Hodler ſtehen deutſche Künſtler der Form und Farbe, die ſich nicht zum Impreſſionismus bekannten, an der ſcharf umriſſenen Form feſthielten und ſie mit der Farbe zu einem untrennbaren Ganzen verſchmolzen. Aber eine Perſönlichkeit, die imſtande war, in den Tagen des Impreſſionismus die ſiegende Allgewalt der Linie und ſtrengen Form darzutun; ein Künſtler, der dorthin wies, wo man ſeit langem anzuknüpfen vergeſſen hatte, bei den ſtrengen Geſetzen der Kompoſition; ein Schöpfer, der imſtande war, einen neuen dekorativen Stil zu begründen, ein Ausdrucksmittel für das große Freskenbild, hat der deutſchen Kunſt bisher gefehlt.

Dieſer Künſtler iſt Hodler. Es liegt nicht an ihm, ſondern an den Zeitverhältniſſen, die der Betätigung für das Freskenbild nicht günſtig ſind, wenn er ſich mangels großer Aufgaben (nur das Landesmuſeum in Zürich weiſt ein Hodlerſches Freskenbild, den ſeither in lithographiſcher Vervielfältigung verbreiteten „Rückzug der Schweizer bei Marignano“ auf) mit Tafelbildern begnügen muß, die ſeine Stärke und ſeine Bedeutung nur ahnen, aber niemals vollgültig in Erſcheinung treten laſſen. Auch die Ausſtellungsräume ſind dieſem Künſtler nicht günſtig. Hodlers Gemälde ſind für den großen Raum, für weite feierliche Architektur gedacht. Er wäre der Maler für Kirchen und öffentliche Gebäude, für Ratsſäle und Fresken in mächtigen Treppenhäuſern. Man mag ihn in Ausſtellungsräumen noch ſo geſchickt unterbringen. Schließlich wirkt er immer wie eine unbegreifliche rieſige Herbheit, ein Sprecher, von dem man nicht recht weiß, warum er mit Stentorſtimme redet. Auch das erklärt ſeinen Mißerfolg bei der großen Maſſe, die immer nur ſehr ſchwer angehalten werden kann, in ſeinen Tafelbildern wenigſtens die Grundſätze dieſes Stilkünſtlers und Neuformers zu entdecken.

Koloriſtiſch läßt ſich von dem reifen Hodler ſagen, daß er im Grunde das lokalfarbige Prinzip der alten Meiſter hat. Sein farbiges Ausdrucksmittel iſt der Lokalton. Um die Figuren als geſchloſſene Einheiten

in die Erscheinung zu bringen, setzt er sie stets auf einen einfarbigen, meist hellen Hintergrund. In seiner Farbenskala herrschen die kältesten Töne vor, die sich denken lassen: am häufigsten kaltes Blau, sehr kaltes Violett, das gegen Gelb gestellt, Hellrosa, helles Grün, kühle ernste Farben, wie geschaffen, um seine Formen zu begleiten und herauszuheben. Atmosphäre, luministische Einzelheiten fehlen vollständig. Auf seinen Landschaften gibt Hodler wohl gewisse Naturstimmungen, Sonne und Helligkeiten, vermeidet es aber, der strengen Zeichnung zuliebe Töne ineinander verschwimmen zu lassen. Die sonnige Fläche ist ihm Masse, wie der Baum und der Stein, aber kein Anlaß, um vom Lokalton abzuweichen.

F. Widmann: Gotthardsee.

IV.

Hodler hat sich diese Formensprache in jahrzehntelanger Arbeit ausgebildet.

Sie findet sich schon in seinen Frühwerken deutlich vorgezeichnet. Überall das Drängen nach der großen Form, nach dem Gestalten der menschlichen Erscheinung.

Als Landschafter lehnte der Künstler, der Ende der siebziger Jahre in Spanien gewesen ist und vorher die Franzosen kennen lernte, bei Corot an. Ich kenne von der Hand des fünfundzwanzigjährigen Berners weiche, flaumige, in einem hellgoldnen Gesamtton gehaltene Landschaften aus der Umgebung von Madrid. Damals malte er noch Atmosphärisches, Licht und Luft, aber schon findet sich der spätere Hodler, der Mann der strenggefügten Komposition: die Massen sind sorgfältig gegeneinander abgewogen, der Vordergrund, ein paar aufstrebende Vertikalen (Pappelbäume), ein paar bestimmte Horizontalen (Wolken, der Horizont), das alles ist in ein sehr schönes Verhältnis gebracht. Man würde, ohne zu wissen, daß die Bilder von Hodler sind, auf einen linear begabten Corotschüler schließen.

Anfang der achtziger Jahre steht der Künstler im Banne des Pariser Naturalismus, malt Innenräume mit allen Schikanen und Kleinigkeiten, z. B. einen Schuster in seiner Werkstatt und seinen Freund den Kupferstecher Marcel Desboutins in seinem Atelier. Es sind vollkräftige Werke, unübertrefflich in ihrer genauen und sicheren Zeichnung, in der Modellierung der Form und merkwürdig in ihrer fast altmeisterlich-exakten kleinlichen Mache.

Alles ist wie in Metall gearbeitet, hart und scharf herausgemeißelt. Eine kühle Objektivität liegt über der peinlichen Arbeit. Das Kolorit ist schwer und massig. Die Farben stehen zuweilen mit verletzender Härte nebeneinander und nirgends wird der Versuch gemacht, die Töne dieser Innenräume einander enger zu vermählen.

Aber die klare Form ist betont. Der menschliche Körper, die Figur, für Hodlers anthropozentrische Kunst der Mittelpunkt aller Darstellungen, hebt sich mit plastischer Schärfe, energisch aus dem übrigen Bilde herausmodelliert und wie ein selbständiger Teil auftretend, von der Umgebung ab. Man sieht, daß sich Hodler bei dieser Malerei nicht wohlgefühlt hat, daß er nach einer Ausdrucksform drängte, die zur stilisierten Einzelfigur führen mußte. Eine leise Andeutung davon liegt auch in seinen frühen Tierbildern. Zu wiederholten Malen hat er schon während des spanischen Aufenthaltes und in den folgenden Jahren das Thema einer großen, den Raum beherrschenden Masse in der Natur gemalt: einen Stier in der Landschaft. Dieses Motiv gehört zu den ersten, bei denen sich die Stilisierungsversuche nachweisen lassen, die Abwendung vom Stoff und die Betonung des Problems: den Körper als eine mächtige dominierende Masse erscheinen zu lassen. Es dauert nicht mehr lange und diese Absichten und dieses Wollen bricht sich kräftig Bahn.

Zwar gibt es aus diesen Übergangstagen Bilder, auf denen er noch tief in seinen Vorbildern steckt. Ich erinnere mich an eine große Gebirgsseelandschaft, ein schweizerisches Motiv, bei dem der Vordergrund noch in der Corotschen Art behandelt ist. Stumpfes Grün herrscht vor. Die Gegenstände sind noch nicht rhythmisch geordnet. Das Bild ist mehr aus der Naturstimmung herausgestaltet. Aber schon finden sich im Hintergrunde, bei den Bergmassen — also immer dort, wo Hodler großen geschlossenen Formen begegnet — Anzeichen der späteren Hodlerschen Handschrift, die kräftig betonten Umrißlinien, die bewußte Flächenteilung und die farbige Einfachheit. Landschaftsbilder vom konstruktiven Schlage der Hobbemaschen Allee (Naturausschnitte mit einem bestimmten linearen Grund-

motiv, einer geraden Weglinie, einer Reihe aufrechter, schlanker Bäume, einer geradlinigen Kette von Sträuchern), also Motive, bei denen sich das lineare Prinzip strenger entwickeln läßt, bilden seine Fähigkeiten, die Landschaften zu einem ornamentalen Massengebilde umzugestalten, in den nächsten zehn Jahren fertig aus.

Gleichzeitig — wir stehen in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre — wächst der Figurenmaler heran. Vorerst noch nicht in der Darstellung jener zeitlosen Menschenbilder der ganz reifen Jahre. Dieser allerletzten Form, dem wohlüberlegten Endpunkt seines auf Einfachheit und feierliche Wirkungen angelegten Monumentalstils, diesen hellen Freskenteilen gingen dunklere als Tafelbilder gedachte Werke voraus: Bilder, bei denen Hodler zusehends heller und einfacher wird. Ein Mädchenbild aus dem Jahre 1885 zeigt ihn bereits grundsätzlich formenfertig. Das Prinzip, die intensive Linie, die wuchtige Form ist gefunden, aber die Begleitinstrumente zur Vorführung dieses Prinzips, der Stoff und die Farbe sind noch nicht da. Auf jenem besagten Mädchenbilde — es hat Velasquezschen Einschlag — treffen wir zum erstenmal die später hundertmal auftretende Hand mit der Blume, das von den Alten übernommene Darstellungsmittel zur Entwicklung der Handlinien. Zum erstenmal wird der bildlichen Gliederornamentik zuliebe ein Körperteil stilisiert, aus der natürlichen Haltung gebracht. Hodler ist nicht davor zurückgeschreckt, in dieser Richtung um des Stiles willen unentwegt weiterzugehen.

Gleichzeitig wird er zum *Typenbildner*.

Dabei ist festzuhalten, daß seine Figuren und Menschen ohne Anwendung besonderer neuer Mittel, als seiner geläufigen Ausdrucksformen, zu *Typen* werden. Es sind Steinarbeiter, Taglöhner, gewöhnliche Modelle zu Figurenbildern, wie sie Tausende von Künstlern verwenden. Hodler, bei dem nicht *eine* Linie der natürlichen Unterlage entbehrt, sieht sie mit den Augen eines unerbittlichen Realisten, aber seine Formensprache macht sie unwillkürlich zu Typen, zu Ewigkeitswerten.

Er hat später die Haltung seiner Figuren völlig aus dem Herkömmlichen herausgeschoben, sie immer strenger geformt und immer mehr der ornamentalen Absicht eingeordnet. Er ist bei diesem Vorgehen, das man als unnatürliches Verrenken und Vergewaltigen der Menschenfigur bezeichnete, nicht weiter gegangen wie Michelangelo, und er ist dazu nicht weniger berechtigt. Diese Bilder sind reine Form, hin und wieder glücklicher und manchmal weniger zutreffend mit einem symbolischen Titel, einer psychischen Erklärung kommentiert. Der „Tag" und die „Nacht", die „Wahrheit", die „Lebensmüden", seine großen Hauptbilder in der Form von Tafelgemälden (aber eigentlich nichts anderes wie verkleinerte Andeutungen für die Wirkungen, die seiner dem Freskenbilde zugewiesenen Kunst im Rahmen großer Architektur zukommen würden) sind über jeden Einwand, daß sich Form und Inhalt nicht völlig durchdringen, erhaben.

Hier stehen wir vor der verblüffenden Tatsache, daß mit dem Augenblicke, in dem die *große Form* gefunden ist, auch *seelischer Gehalt* vermittelt wird.

Diese Werke sind als Form und Ausdruck gleich groß. Wenn das nicht für alle Werke zutrifft, so liegt es nur an dem Zwang des kleinen Formates, das ihm nicht genug Raum läßt, um sich auszusprechen. Das Weitere darüber gehörte, wie ich wieder betonen muß, in ein Klagekapitel über die unzureichende Beschäftigung dieses großen Freskenmalers.

Vollkommen stimmt der Stoff mit dem Ausdrucksmittel zusammen, wenn Hodler an eine Materie herantritt, die er wie keiner zu meistern versteht: an die Kriegerbildnisse, an das Landsknechttum, an Schlachtenbilder und an das Historienbild und an ein Stück Schweizertum, die Turner und Schwinger. Sein Schwingerumzug, ein Bild, das Ende der neunziger Jahre entstanden ist, noch mehr aber das Freskenbild im Waffensaal des Schweizerischen Landesmuseums, der Rückzug der Schweizer Söldner bei Marignano sind seine entscheidenden Taten auf dem Felde der Tatsachenwiedergabe im großen Stil. Denkt man bei seinen Tafelbildern an die markigen, schlichten, aber in ihrer rhythmischen Festigkeit und ihrer metallenen Wucht ergreifenden Orgelfugen eines Bach, so erinnert dieses (an Ort und Stelle durchaus schlecht überschaubare) Schlachtenbild von Marignano an das sinfonisch straffe Gefüge eines musikalischen Hochmeisters der mehrstimmigen klassischen Musik. Dort ein einziges klar durchgeführtes Motiv hier eine Summe von Akkorden und wesensverwandten Leitmotiven, aus denen ein ernster tapferer Marsch mit ehernem Takt ersteht, eine Sinfonie mit dem schweren Grundklang von Blut und Wunden, von wehenden Fahnen und einem eisernen Speerwald, von stiernackiger, stählerner Unbeugsamkeit und unerschütterlicher Mannesruhe. Etwas Gewaltigeres wie dieses Bogenfeld mit dem gelbroten Landsknechtzug, etwas Stärkeres wie diese monumentale Ruhe, diese in granitnen Linien hingesetzten Krieger, ist seit der Herrschaft der Kunstfürsten, seit der Renaissance niemals mehr an eine Wand gemalt worden. Es hat Künstler gegeben, die differenziertere Wirkungen hervorgerufen haben, zart schattierte, fein abgetönte, mehr gefühlsmäßige, mehr gedankliche und mehr stimmungsvolle. Aber ein Freskenbild von solcher Stilgröße, von solcher Schwerwucht und Schlagkraft ist in den letzten zwei Jahrhunderten nicht entstanden.

Was Hodler in jahrzehntelanger bienenfleißiger Arbeit ausgeprobt, in kleinen Formaten überdacht und entdeckt hatte, was er — zu jener Zeit, nur von sich selbst verstanden — entdeckt und ausgefertigt hatte, das ist hier bei einem großen Vorwurf in eine entscheidende Tat umgesetzt worden. Der Künstler hat damit bewiesen, daß er wirklich eine neue Formensprache entdeckt hat und der nach dem Stile tastenden Kunst aus Irrtümern und einem unbeschreiblichen Chaos von Meinungen und Stilversuchen, von mißverstandenen Anwendungen alter erprobter Grundsätze einen Heilsweg zur klaren Form gezeigt hat.

Was ihm deshalb gutgeschrieben werden muß, ist unabhängig von seinen Leistungen als Eigenschöpfer — die Tatsache, daß er stark genug war, um wieder auf die unaustilgbare Mittelpunktsbedeutung der klaren und bestimmten Form und auf die Möglichkeiten hinzuweisen, unter denen dekorative Malerei entstehen kann. Bildwerke mit strengen Umrißlinien, flächig gemalte und nach dekorativen Werten erdachte Gemälde finden sich von den Anfängen der Kunst bis auf die Tage Hodlers. Kein großer Meister des letzten und kein Meister der vergangenen Jahrhunderte ist am dekorativen Prinzip,

Schobinger: Luzerner Typen.

an kompositionellen Bedingungen vorbeigegangen. Aber für die Mehrzahl aller Künstler unserer Tage schienen diese Gesetze verloren. Man dachte nicht mehr an die schmückende Aufgabe des Bildes im Raume und hatte längst den Stil für die Darstellung großer Fresken vergessen. Die herrschenden Malermoden hatten das feste Formengefüge als den vermeintlichen Feind des „Malerischen" aus der Kunst ausgestrichen und ein Handwerksproblem, die Art der Farbengebung an seine Stelle gesetzt.

Das „rein Malerische" allein hatte künstlerischen Zahlungswert, und mit einem Terrorismus, gegenüber welchem die Übergriffe der Philosophen-Ästhetik und die Schönheitstabulaturen der Ästhetiker aus zwei Jahrhunderten das reinste Kinderspiel waren, verbot man Form und Inhalt, Phantasie und Komposition, höhnte man alle Malerei, die neben „rein malerischen Eindrücken" noch andere Empfindungen auslöste, um gleichzeitig das Dogma von der absoluten Bedeutungslosigkeit des Stoffes aufzustellen. Es war streng untersagt, der Malerei irgend eine andere Aufgabe zuzuweisen, als eine „rein malerische". Es galt als ausgemacht, daß die Malerei nur sich selbst zum Ziele und außerhalb dieses Selbstzweck-Handwerks nichts zu suchen habe. Hatte man vordem hie und da gesagt, die Kunst solle dies und jenes erfüllen und besorgen, so wußte man jetzt endgültig: „Die Kunst soll überhaupt nicht sollen".

So sahen die Folgerungen aus, die von der Mehrheit der ehrlichen Künstler aus den Entdeckungen jener vielgestaltigen künstlerischen Arbeit und Bewegung gezogen wurde, an deren bleibenden Errungenschaften sicherlich keine Kunst der kommenden Zeit vorbeigehen kann, aus dem Impressionismus.

Inzwischen hatte sich aber doch herausgestellt, daß trotz aller impressionistischen Funde manches für die Malerei zu tun übrig blieb. Zum Beispiel die Anwendung und Auswertung des Gefundenen auf das dekorative Tafelbild für den Innenraum, auf das Freskogemälde, auf die Illustration, auf die Wiedergabe eines vorliegenden Stoffes, auf die Komposition und die Welt der freien Formenerfindung, der Phantasie. Das führte zur Suche nach dem Stil, und dieser Stil war trotz der Versicherungen deutscher Impressionistenführer wie Wilhelm Trübner und Max Liebermann, die in gewundenen Gedankengängen über die Phantasie in der Malerei (Liebermann) und die Kunstbegriffe (Trübner) die Form- und Phantasielosigkeit des selbstherrlich gewordenen Impressionismus zu verteidigen suchten, nicht gefunden. Nicht einmal diese zwei starken und in ihrem Werte nimmermehr zu erschütternden Erscheinungen des deutschen Impressionismus vermochten ihn zu entdecken. (Siehe Liebermanns mißlungenen großen Kompositionsversuch: Samson und Dalila.) Daß ihn die Mittelstandsgrößen und die ganz Kleinen nicht fanden, war noch weniger zu erwarten, und eben darum hielten sie an jenen Folgerungen, die in solcher Unsinnigkeit niemals für ein Kunstgebiet aufgestellt waren, fest.

Hodler ist nun der stärkste Mann, der sich auf der Gegenseite, der Seite der Form, zum Wort gemeldet hat. Er griff auf die Meister zurück, von denen jeder durch ein einziges Werk das ganze ad hoc stipulierte ABC der gedankenlosen Erben und Nachfolger des Impressionismus widerlegt, auf Pietro Perugino (vornehme und architektonische Kompositionskunst), auf Piero della Francesca (charakteristische und dominierende Umrißlinien), auf den Meister von Flémalle (Flächenbetonung), auf Velasquez (Massenverteilung und Silhouettenwirkung), auf Maler, die wie Holbein oder Hans Asper geschaffen haben (Farbe und Form als Flächenschmuck).

Man braucht nicht so weit zurückzugehen. Zwei deutsche Künstler aus der Mitte des 19. Jahrhunderts müssen hier Erwähnung finden: Anselm Feuerbach und Alfred Rethel. Beide, in ihren letzten Absichten einander unähnlich, waren auf der Suche nach dem großen Stil. Um sich davon zu überzeugen, wo sie sich mit dem späten Ferdinand Hodler zusammenfinden, vergleiche man etwa Rethels in starken und energischen Flächen und Linien gefügten Studienkopf zu Karl dem Großen für das Freskenbild in Aachen mit Hodlers Stilformen und lese man nach, was uns Feuerbach über sein künstlerisches Kredo hinterlassen hat, seine Worte von der Ergründung der Form („stets das letzte und schwerste"), seinen Zorn über jene, die ihn darum tadelten, weil er später beim Suchen der Form sein Kolorit verloren habe. Liest man seine Ausführungen über die Begriffe „monumental" und „dekorativ", seine klaren Darlegungen über Kolorit und Malerei, so sieht man die Grundfesten der Hodlerschen Kunst vorgezeichnet.

Ich muß darauf verzichten, hier Zusammenhänge zu geben, die das Problem der Hodlerschen Form an Künstlern erläutern würden, die Hodler um ein halbes Jahrhundert voraus waren. Solche Betrachtungen müßten auf eine breitere Grundlage gestellt werden.

Jedoch gibt es unter den Lebenden einen deutschen, einen urdeutschen Künstler, der meines Wissens den

Cardinaux: Winterlandschaft.

Schweizer Hodler versteht und wertet. Es ist einer unserer Lebenden, der stammverwandte Hans Thoma, wie Hodler Alamanne. Ohne Willkür und Phantasie lassen sich Linien aufweisen, die beiden gemeinsam sind. Wir finden sie in allen künstlerischen Elementen, die bei diesen Künstlern als die eigentlichen Verkörperer des Willens zum Stil gelten dürfen.

So hat auch Thoma seine Bilder immer auf Massen- und Farbgegensätze aufgebaut, wenn er auch in seinen Endzielen von Hodler verschieden ist. Thoma behandelt die ganze Erscheinungswelt (Figuren, Blumen, Bäume, Wolken) als Linie = Farb- und Raumwerte, und bildet aus ihnen eine künstlerische Einheit. Wie Hodler.

V.

Die stattliche Jungmannschaft, die sich in der Schweiz an Hodler angeschlossen hat, ist kein kleineres Beweisstück, daß mit seiner Formerkunst wieder ein Stil (eine künstlerische Ausdrucksmöglichkeit, an der jeder auf seine Weise weiterarbeiten und weiterbilden kann) gefunden ist, als Hodlers Werke selbst. Es sind in der Mehrzahl reife Künstler, also nichts weniger als junge Sucher, die sich willenlos der fremden Persönlichkeit ausgeliefert haben.

Jeder dieser Künstler, den der künstlerische Tatsachenblick auf die Mittel Ferdinand Hodlers gewiesen hat, bleibt sich treu. Jeder hat ein eigenes Gesicht. Hodler ist der Vater ihrer künstlerischen Grundsätze. Aber die Richtungen, in denen diese Grundsätze angewandt werden, sind so verschieden, und diese Grundsätze lassen der Selbstentwickelung so viel freies Spiel, daß man nicht von einer weiteren Verwandtschaft reden kann, als wie sie beispielsweise in der Renaissance zwischen den größten Meistern bestand, und damals nicht für verboten, sondern sogar für empfehlenswert gegolten hat.

In diesem Sinne ist der Hodlersche Künstlerkreis eine Rarität der modernen Kunstgeschichte.

Das engere Landesgebiet, auf dem die schweizerischen Künstler tätig sind, hat die Fühlung zwischen Hodler und den Jungschweizern begünstigt und diese Stilverbreitung in kürzerer Zeit möglich gemacht, als es in einem großen Lande wahrscheinlich gewesen wäre. Bemerkenswert ist, daß das ohne die Errichtung einer regelrechten an einen bestimmten Ort gebundenen ‚Hodlerschule' möglich war. Es gab in der Schweiz kein Dachau, es gab kein Worpswede, und ein einheitliches Malreglement hat Hodler nicht einmal unter seinen allernächsten Malfreunden ausgeteilt. Er tat mehr: er zeigte ihnen, wie sie auf ihre Weise stark sein konnten.

So ist der Solothurner Kuno Amiet* eine selbständige koloristische Erscheinung neben Hodler geworden, ein Künstler mit einer eigenen Note, bei dem nur noch die Linien und die Masseneinteilung Hodlersche Grundsätze antönen; so haben sich die Berner Boß und Cardinaux, der eine in der Darstellung des heimischen Volkes in der Landschaft, der andere als einer der ersten Hochgebirgsmaler, frei und unbehindert aus Hodlers Vorbild heraus entwickelt, und so ist in der Schweiz ein bodenständiger, warmblütiger Künstler emporgekommen, der mit einem Schlage bewies, daß dieser Stil auch auf die Heimatkunst übertragbar sei: der aus Burgdorf im Kanton Bern stammende Schweizer Maler Mar Buri, die stärkste Begabung der jüngeren Schweizer Künstlerschar. Ein Koloriſt mit eigener Skala, ein scharfer Beobachter des Volkslebens, ein tiefer Darsteller, ein Typenbildner wendet Hodlers Einfachheit, seine Linienkunst und sein kompositionelles Grundprinzip auf das richtige Bauernbild an, auf die Wiedergabe von Wirtshaus- und Dorfstraßenszenen, auf die Darstellung des Gebirgsvolkes, der Wirtshäusler und Gemeindetypen, der Landmusikanten, singenden Mädchen, Bergführer und Zecher. Und diese Anwendung zeitigt eine Heimatkunst, eine frische und vergnügte, eine helle und dekorative Malerei, die neu und unerhört ist. Auch Künstler aus den der Schweiz benachbarten Landesteilen, die Hodler in der Schweiz kennen lernten, gehören zu seinem Kreise. So der in Bern lebende Schwabe Ernst Linck und der in Zürich arbeitende Badenser Ernst Würtenberger, ein erfolgreicher Maler, Porträtist und Graphiker, der Hodlers Prinzipien neuerdings erfolgreich auf die Bildniskunst übertragen hat. Dem Kreise gehören ferner an Fritz Widmann, ein starker Landschafter, Raphy Dallères, ein Walliser, Karl Fr. Schobinger, Giovanni Giacometti, ein Engadiner, Ernst Biéler, A. Trachsel, und Surbeck. Jeder auf seine Art.

Hermann Kesser-Zürich.

* Siehe des Verfassers Studie „Kuno Amiet" („Kunst und Künstler", Verlag von Bruno Cassirer, Jahrg. 1906, Heft 5).

Abb. 1. Landhaus, äußere Schoßhalde in Bern. Phot. von A. Pillichody.

Das alte und neue Schweizer Bürgerhaus.

Wirtschaftliche Fragen beherrschen heute unser Leben; demzufolge sind es auch Architekturprobleme dieser Art, von der Wohnung des Arbeiters bis zum Städtebau, die Volk und Künstler vor allem bewegen. Der repräsentative Monumentalbau kirchlichen wie profanen Charakters hat seinen maßgebenden Einfluß eingebüßt; mit dem Hervortreten des bürgerlichen Mittelstandes und mit der Verallgemeinerung einer verfeinerten Lebensführung sind Bedürfnisse entstanden, die zu ihrer praktischen wie künstlerischen Lösung alle vorhandenen Kräfte in Anspruch nehmen. Die Einsicht, daß zur Erzielung eines leistungsfähigen Geschlechts intellektuelle, körperliche und ästhetische Kultur untrennbar vereint sein müssen, und daß bei diesem Dreiklang der ästhetischen Macht wesentliche Bedeutung zukomme, hat dazu geführt, die Kunst, die mit der Wohnung des Bürgers verbunden ist, für mindestens ebenso wichtig zu halten, wie jene, die um ihrer selbst willen und in ihren eigenen Hallen aufgesucht sein will!

Mit rein äußerlichen Mitteln kann das Problem der heutigen Architektur, eine allen praktischen und ästhetischen Forderungen entsprechende bürgerliche Wohnung zu schaffen, nicht gelöst werden. Auch die ängstliche Vermeidung aller Anlehnung an historische Stile, wie das krampfhafte Suchen nach neuen Formen, vermögen da nicht zu helfen. Wohl sind einerseits unerbittliche Sachlichkeit und eine geschmackvolle Durchbildung der klar erkannten Probleme nötig, anderseits aber auch die reichen Erfahrungen, die frühere Jahrhunderte bei der Bewältigung baulicher Aufgaben gesammelt haben.

In der Tat ist jeder Bruch mit der Tradition auf allen künstlerischen Gebieten mit einer Einbuße an formaler Schönheit verbunden. Wir müssen uns daher an Vergangenes zurückerinnern, müssen, wie Muthesius ungemein prägnant sich ausdrückt, statt einer stilgerechten wieder eine baugerechte Behandlung anstreben und diese uns entfremdete Kunst an den vorhandenen alten Bauten studieren. Dann wird der Künstler ganz von selbst dazu kommen, eine ausgeprägt nationale Kunst zu betreiben, was ihm doch vor allem am Herzen liegen sollte! Denn eine Kunst, die als gemütsveredelnde Kraft ihre Aufgabe erfüllen will, muß von jener warmen Begeisterung getragen sein, die sich, wenigstens bei uns, weder an rein rationellen Dingen noch an formaler Schönheit allein zu entflammen vermag. Und da die Kirche ihre Kunstmission im Mittelalter erfüllt hat, dürften jetzt Nationalbewußtsein und Heimatliebe die Ideale sein, die die Kunst zu neuen und großartigen Werken anregen könnten.

Abb. 2. Ein Wirtshaus in Toggenburg.

Der Schweizer hat sich durch jahr-

Abb. 4. Der „Seehof" in Meilen (Kanton Zürich), Hoffassade, erbaut 1767.

Abb. 5. Villa im sogenannten Hofgut in Gümlingen bei Bern, erbaut nach 1736.

hundertelange Selbständigkeit und Abgeschlossenheit ein vermehrtes Maß von Heimatsbewußtsein und Originalität bewahrt; und da er außerdem zu allen Zeiten seinen Hauptstolz darein setzte, in selbstbewußter Tradition vor allem als schlichter Bürger im Interesse seiner Heimat tätig zu sein, entwickelte sich in diesem glücklichen Lande allmählich eine bürgerlich radikale aber besonnene Demokratie, zu der auch das altvornehme, bisweilen mehr international gesinnte Patriziat stets gerne wieder zurückkehrte und die infolgedessen allen Äußerungen des heimatlichen Lebens ihren behäbigen bürgerlichen Charakter aufzuprägen vermochte. Derartige Tendenzen und Traditionen, die auch während der Stürme der Revolution nur wenig in den Hintergrund traten, haben bald mehr, bald weniger selbst heute noch Geltung und ermöglichen es, daß der für ein neuzeitliches heimatechtes Bauschaffen nötige Anschluß an die Vergangenheit in der Schweiz früher, rascher und verständnisvoller gefunden werden konnte, als anderswo!

Wer jene zahlreichen kleinen Schweizerstädtchen, wie Stein a. Rh., Lenzburg, Zofingen, Sursee, Schwyz, Solothurn, Neuenstadt, und viele andere kennt, weiß, welche Schätze intimer alter Architektur da noch immer zu finden sind. Neben stolz behäbigen Patrizierpalästen stehen dort überall zahlreiche schlichte, unansehnliche Häuschen, die aber mit zu den wichtigsten und lehrreichsten Beispielen gehören, weil sie zeigen, wie trotz stets gleichbleibenden Bedingungen und trotz geringster Raumausdehnung allein durch Gruppierung, Material und sparsam verwendete Schmuckformen immer wechselnde, eigenartige Kompositionen möglich sind. Solch einfache Wohnhäuser, die beredte Kunde geben von dem Anpassen an den Charakter und die Lebensbedingungen ihrer bürgerlichen Bewohner, verkörpern aufs lebensvollste den Schweizer, der in ihnen haust. In sorgfältiger, handwerklich sauberer Arbeit sind sie erstellt, ohne Prahlen mit Können und Wissen, ohne Schwelgen in reichen phantastischen Formen, sondern in mäßigendem Bescheiden, wie es einem, der in bürgerlich sittlicher Zucht aufgewachsen, geziemt. Über all dieser Klarheit und Handwerklichkeit ist allerdings nicht selten die ganze Überfülle künstlerischer Laune in freudiger Freiheit ausgebreitet: barocke Einfälle, kostbare Verzierungen mit sinnvollem Detail, launige Ausflüchte und kapriziöse Schnörkel, die die klaren Linien und Formen schmücken und beleben. So wird die Geradheit von Natur und Kunst durch erfrischende Genialität, durch ein blitzartiges Auftauchen sinnenkräftiger Sehnsucht, vor selbstzufriedener Nüchternheit bewahrt.

Das ist die Ursache des eigenartigen Reizes, den alte Schweizer Bürgerhäuser, einerlei in welcher Gegend und aus welcher Zeit, auf jeden unbefangenen Beschauer auszuüben vermögen. Deswegen erscheinen uns auch Bauten wie das alte historische Museum in Bern (1772—1776) oder das ehemalige Theater daselbst, beide von Niklaus Sprünglin erbaut, wie das Zunfthaus zur

Abb. 3. Vom Hause „Zur alten Wiese" in Glarus.

Abb. 6. Wildtsches Haus am St. Petersplatz in Basel, erbaut 1763.

„Meise" an der Limmat oder das Palais zum „Rechberg" am Hirschengraben in Zürich, Werke von David Morf (1700—1773), oder wie das Haus zum „Delphin" in Basel, eine Schöpfung von Samuel Werenfels (1720—1800), so sympathisch ansprechend und so bodenständig mit ihren landesüblichen Besonderheiten. Ob wir ein schmales Seeländer Giebelhaus am Gestade des Bielersees mit weit vorragendem, vorn abgewalmtem Dache vor uns haben, ein Berner Landhaus mit dem charakteristischen Holzgewölbe der „Ründi" (Abb. 1), ein Berner Stadthaus mit seinen Arkaden, seiner giebellosen Front und den hohen, mit niederen Eisenbrüstungen geschützten Fenstern, ein Toggenburger Haus mit lustig geschwungenem Giebel (Abb. 2), ein Glarner Haus mit reizvollem Turmanbau (Abb. 3), oder ein schlichtes Zürcher Haus mit strengen ungegliederten Fassaden und hohem Satteldach (Abb. 4), immer ist das Gefühl vorhanden, daß Haus und Bewohner innig zueinander passen und daß so und nicht anders der Bau hat ausgeführt werden müssen. Das wiederholt sich selbst bei jenen reicheren Palastbauten, bei denen nachbarliche oder sonstige fremdländische Einflüsse mitgewirkt haben. Das Rathaus zu Zürich mit seinen italienischen Renaissancefassaden konnte nur in Zürich sein charakteristisches Dach erhalten. Die Solothurner Paläste, wie der Blumenstein oder das Haus der Familie Sury, die Landsitze der vornehmen Berner Familien (Abb. 5), die weiträumigen Stadthäuser der Basler Handelsherren (Abb. 6), selbst ältere unter italienischem Einflusse entstandene Bauten, wie das Stockalper Schloß in Brig oder der Rittersche Palast in Luzern, alle haben ein heimisches Cachet, bald etwas Derbes, Kräftiges, das weiche Linien zu strafferem Ausdruck zwingt, bald etwas ungemein Frisches, Naives und Heiteres, das den bekanntesten Formen doch immer wieder Persönlichkeit und Reiz zu geben vermag.

Abb. 7. „Le Pavillon" am Thunplatz in Bern. Gartenansicht. Architekt: H. B. von Fischer in Bern.

Dies reiche, faſt unerſchöpfliche Studienmaterial iſt denn auch in der Schweiz nie völlig unbeachtet geblieben. Die Überzeugung allerdings, daß eine moderne, volks- und ortstümliche bürgerliche Baukunſt durchaus nicht jener, die vor Jahrhunderten geübt wurde, möglichſt genau gleichen müſſe, hat ſich erſt in den letzten Jahrzehnten Bahn gebrochen. Zugleich aber nahmen einerſeits Intereſſe und Verſtändnis der Allgemeinheit an alter bürgerlicher Bauart ungemein zu, während anderſeits die neuzeitlichen Baumeiſter immer erfolgreicher nach architektoniſchen Geſtaltungen ſuchten, die den jeweiligen örtlichen Verhältniſſen, den Bodenformationen, Baumaterialien oder berechtigten Eigentümlichkeiten in der Lebensweiſe der Bevölkerung ihre Begründung und Entſtehung verdanken. Unſere Vorfahren waren zur ſorgſamſten Berückſichtigung all dieſer Dinge gezwungen, weil ſie, an die Scholle gefeſſelt, ohne Hilfe oder weſentliche Beeinfluſſung von außen, den Kampf ums Daſein allein ausfechten mußten, weil ſie gezwungen waren, mit eigener Phantaſie und eigenem Kunſtvermögen allein mit den von der Natur gegebenen Mitteln ihrem Leben den nötigen, erſehnten Schmuck zu verſchaffen. Wenn auch die eigentümlichen geographiſchen und politiſchen Verhältniſſe der Schweiz eine derartige Bau- und Kunſtbetätigung nie ganz verſchwinden ließen, bedurfte es doch auch bei uns einer überzeugten und energiſchen Ablehnung aller um die Mitte des vorigen Jahrhunderts entdeckten und noch immer mit Nachdruck von Meiſtern Semperſcher Schule gelehrten architektoniſchen Weisheiten. Es bedurfte weiterhin eines angeſtrengten, oft mühſamen Suchens nach alten Traditionen und einer zielbewußten, allen modernen Anforderungen entſprechenden Umwandlung derartiger Baugewohnheiten, um wieder zu einem individuellen heimatlichen Bauſchaffen zu gelangen. Das war um ſo ſchwieriger, als unſere jungen Architekten ganz auf ſich ſelbſt, höchſtens noch auf die vorbildliche Tätigkeit einiger ſüddeutſchen Meiſter angewieſen waren und in fortgeſetztem, oft aufreibendem Kampf mit den Anſchauungen älterer, auch die Schule faſt völlig beeinfluſſender Fachgenoſſen Schritt für Schritt den Boden für ihre Tätigkeit gewinnen mußten. Daß es ihnen trotz allem gelang, durchzudringen, mag als Beweis für die Folgerichtigkeit ihrer Beſtrebungen und für die ernſte Tüchtigkeit ihrer Leiſtungen angeſehen werden.

Abb. 8. Jagdſitz auf dem Brühlikofen bei Zollikofen (Kanton Bern), erbaut wohl um 1536.

Wir leben in der Schweiz in einem rauhen Klima mit ziemlichen Extremen in der Sommer- und Wintertemperatur, mit reichlichen Niederſchlägen und vielen unfreundlichen, regneriſchen und windreichen Tagen. Daraus ergibt ſich mit zwingender Notwendigkeit das Haus mit beherrſchendem Dach, mit jenem Dach, das in mannigfachen Variationen in heißen Tagen ſchattige Kühle, im Winter wohnliche Wärme, immer aber traute wohlige Behaglichkeit verſpricht. Nach der auch bei uns ſo lange herrſchenden italieniſchen Mode, die das Dach in Unterdrückung hielt, iſt das Wiederaufgreifen dieſes maßgebenden Motivs ein Schritt in der Vorwärtsentwicklung, der nicht hoch genug gewertet werden kann. Durch ihn wurden alle jene klaſſiziſtiſchen Ideale verdrängt, die gerade im Hausbau von

Abb. 9. Wohnhaus in Bümpliz bei Bern.
Architekt: Münſterbaumeiſter Karl Indermühle in Bern, erbaut 1906.

verhängnisvollstem Einfluß waren, da sie die Anforderungen der italienischen Kunst an strenge Symmetrie auf Gebäudetypen verpflanzten, deren Charakter eine freie Grundrißentwicklung zur Bedingung hat. Das heimische Haus mit beherrschendem Dach hat heute fast überall seinen Einzug gehalten; dagegen sind die Kuppeln und flachen Dächer z. B. eidgenössischer Post-, Militär- und Verwaltungsgebäude höchst bedauerliche Zeugen des starren Schematismus wie der geschmacklichen Rückständigkeit einzelner Staatsbehörden.

Abb. 10. Haus R. V.-B. an der Kreuzung der Seevogel- und Hardstraße in Basel. Architekt: Fritz Stehlin in Basel, erbaut 1903/04.

Eine Folge des bürgerlichen Daches ist der Giebel. Er erscheint wie das Auge des Hauses, das freundlich ernst über Stadt und Land schaut, das verheißend einen Teil von all der Gemütlichkeit ahnen läßt, die ein solch behäbiges dachgeschütztes Heim verspricht. Auch die Form des Giebels läßt zahlreiche Wandlungen zu; bald zeigt er interessant geschwungenen Umriß, bald ernst geradlinige Abdeckung; bald ragt er zwei- und mehrgeschossig bis zum Dachfirst empor, bald ziert er nur als reizvoller Dacherker die ruhige Ziegel- oder Schindelfläche; stets aber beeinflußt er wesentlich die Erscheinung des ganzen Bauwerkes.

Dach und Giebel sind die charakteristischsten Bestandteile des Bürgerhauses der Schweiz; wo sie fehlen, ist entweder fremdländischer Einfluß übermächtig maßgebend gewesen, oder das Bestreben, bürgerliches Wesen durch Herrschaftlichkeit zu übertrumpfen. Das bewußte Wiederaufgreifen und glückliche Wiederverwenden dieser beiden Bauelemente aber hat die Renaissance in der modernen bürgerlichen Baukunst der Schweiz gezeitigt, der wir uns mit bewußtem Stolz rühmen dürfen.

Unter den traditionskräftigen größeren Schweizerstädten nehmen Basel und Bern die erste Stelle ein, da in ihnen Handel und Wandel stets in engstem Zusammenhang mit der Vergangenheit blieben und ein stolzer selbstbewußter Lokalpatriotismus die achtunggebietende Wertschätzung der väterlichen Schöpfungen stetsfort zu vermehren trachtet. In Bern war es denn auch Architekt H. B. von Fischer, der wohl als erster in der Schweiz die Theorie von der nötigen Anknüpfung an die ortsüblichen Traditionen bewußt auch praktisch zu betätigen versuchte. Er hat u. a. um den Thunplatz auf dem Kirchenfelde in Bern eine Reihe von Villenbauten erstellt, bei deren Anlage und Ausstattung in glücklichster Weise an die charakteristische Formengebung jener herrschaftlichen Sitze angeknüpft wurde, die im XVII. und XVIII. Jahrhundert von den alten Berner Familien rings um die Stadt erbaut worden sind. Dieser typische, stark von französischem Geschmack beeinflußte Berner Stil, der den Straßen der Stadt wie den Landhäusern und ihrer Umgebung ein eigenartiges, behaglich vornehmes Gepräge verleiht, hat hier an den teilweise überaus reizvollen Bauten eine modernen Verhältnissen trefflich angepaßte Wiederbelebung gefunden, die in ihrer Wirkung durch sorgfältige, zweckentsprechende Garten- und Parkanlagen noch besonders gehoben wird. Weite Rasenplätze vor den Gartenterrassen des Hauses, Fernblicke über die Grenzen des Grundstücks hinaus in das offene sonnige Land, schattige Laubengänge in den Achsen des Gebäudes zwischen duftenden Blumenrabatten und vereinzelten Bildwerken, Baumalleen, die sich träumerisch allmählich im angrenzenden Wiesenland verlieren, all das trägt mit dazu bei, den wohltuend einheitlichen und bodenständigen Eindruck dieser modernen Anlagen wesentlich zu vermehren. Und trotz der offensichtlichen Anknüpfung an Altes wird dabei doch das Gefühl, nur eine Imitation vor sich zu

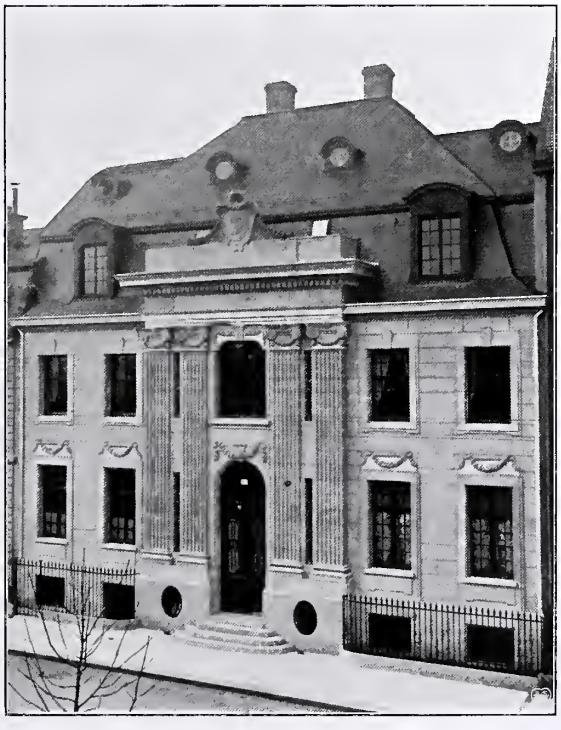


Abb. 11. Haus C. G.-H. in der Hardstraße in Basel. Architekt: Fritz Stehlin in Basel, erbaut 1903/04.

haben, niemals aufkommen können (Abb. 7).

In ähnlicher Weise hat Münsterbaumeister Karl Indermühle in Bern an noch ältere Traditionen anzuknüpfen versucht. Durchstreift man die Umgebung von Bern, so trifft man wohl vereinzelt kleine Bauten aus dem XVI. Jahrhundert an, unbefestigte Wohnhäuser, offenbar Sommer- und Jagdsitze der Stadtherren, wie das Fehlen von Kaminen und älteren Öfen anzudeuten scheint. Solch kleine Bauwerke, die als schlichte Vorläufer der stolzen Berner Landsitze des XVII. und XVIII. Jahrhunderts anzusehen sind, finden sich z. B. noch in Muffelen, Großhöchstetten und Wyttikofen; das hier abgebildete Schlößchen (Abb. 8), das auf dem Bühlikofen, einem Hügel unweit Zollikofen, zwischen Obstbäumen malerisch versteckt liegt und nach der Überlieferung 1536 von Hans Franz Naegeli, dem Eroberer der Waadt, erbaut worden sein soll, hat Architekt Indermühle bei der Erbauung seines Landhäuschens in Bümplitz bei Bern vorgeschwebt (Abb. 9). Eine breit dem Hause vorgelagerte Gartenhalle und ein kräftiger, ernster ausgesprochener Giebel geben aber auch dieser Neuschöpfung neben aller Bodenständigkeit die persönliche Note.

Abb. 12. Wohnhaus P. in der Missionsstraße in Basel. Architekten: La Roche, Stähelin & Co. in Basel, erbaut 1903.

In Basel ist es vor allem Architekt Fritz Stehlin, der getreu den Traditionen seiner Familie bestrebt ist, echt baslerisch zu bauen. Trefflich ist ihm dies bei der Villa R. V.-B. gelungen (Abb. 10), die, an einem durch die Kreuzung zweier Straßen entstandenen Platz gelegen, so recht die schlichte Bürgerlichkeit, aber auch den behäbigen Stolz des altvornehmen Handelsherrn zur Schau trägt. Beim Hause C. G.-H. (Abb. 11), das als Stadtsitz nur im Winter bewohnt wird, kam es darauf an, die Fassade so auszugestalten, daß sie auch neben den angrenzenden hohen Miethäusern zur Geltung komme. Das wurde durch Weglassen aller horizontalen Gliederungen erreicht; trotz seiner verhältnismäßig geringen Abmessungen beherrscht das kleine Palais in seiner ruhigen, rassigen Vornehmheit doch vollkommen das ganze sonst recht gleichgültige Straßenbild. In ähnlicher Weise sind in Basel neben anderen auch die Architekten La Roche, Stähelin & Co. und Visscher van Gaasbeek bemüht, bei aller Modernität ihrer Neubauten doch stets heimischen Baugewohnheiten und Formengebungen treu zu bleiben. Das Haus P. in der Missionsstraße (Abb. 12) ist ein wirksames Beispiel eines ganz neuen und doch gut baslerischen Bürgerhauses, während die schlichte Gartenfassade des Hauses W. am Lindenweg zeigt, wie auch gesteigerten Ansprüchen ohne überreiche Beihilfe fremder oder älterer Stilformen allein durch Umriß, Ruhe und abgewogene Verhältnisse entsprochen werden kann (Abb. 13).

Im Gegensatz zu Bern und Basel ist in dem stark von Ausländern bewohnten Zürich der Anschluß an die auch hier vorhandenen alten Baugewohnheiten noch nicht mit gleicher Folgerichtigkeit durchgeführt. Das lebhafte Streben darnach ist in zürcherischen Architektenkreisen zweifellos vorhanden, das zeigen erfreuliche Wohnhausbauten, wie das „Öpfelbäumli" der Architekten Pfleghard & Haefeli in Zürich draußen in Zollikon (Abb. 14), wie das Landhaus „Obereggbühl" in Höngg von Architekt Max Müller in Zürich und andere Häuschen an den Ufern des Sees auf und ab, am Steinwiesplatz oder hoch oben an den Abhängen des Zürichbergs. Aber das bauende Publikum scheint dafür doch noch nicht allzuviel Verständnis zu haben. In einer Stadt, in der die einheimischen Elemente gegenüber der traditionslosen Menge der Eingewanderten so sehr zurücktreten und in der zudem seit Jahrzehnten die Bedürfnisse nach bildender Kunst stets nur geringe

Abb. 14. Das Haus zum „Öpfelbäumli" in Zürich. Architekten: Pfleghard & Haefeli in Zürich, erbaut 1904/05.

waren, bedarf es vermehrter Anstrengung, um jene im Verborgenen schlummernden Kulturgüter wieder aufzufinden und zu neuem Leben zu erwecken. Die Anfänge dazu sind vorhanden, ebenso wie ein reicher Schatz bodenständiger Motive. Möge sich der Zürcher Stolz regen und kräftigen und den aus aller Herren Länder zugewanderten Mitbewohnern zeigen, daß nicht Theater, Tonhalle oder die Geschäftshäuser der Bahnhofstraße als bodenständige Zürcher Bauten betrachtet werden dürfen, sondern einfache schlichte Gebäude, die etwa mit jenen charakteristischen alten Handelshäusern am Hirschengraben, in Stadelhofen und im Thalacker oder mit einzelnen älteren Bauten der inneren Stadt verwandtschaftliche Beziehungen nachzuweisen vermögen.

In anderen Kantonen, die abgeschlossener

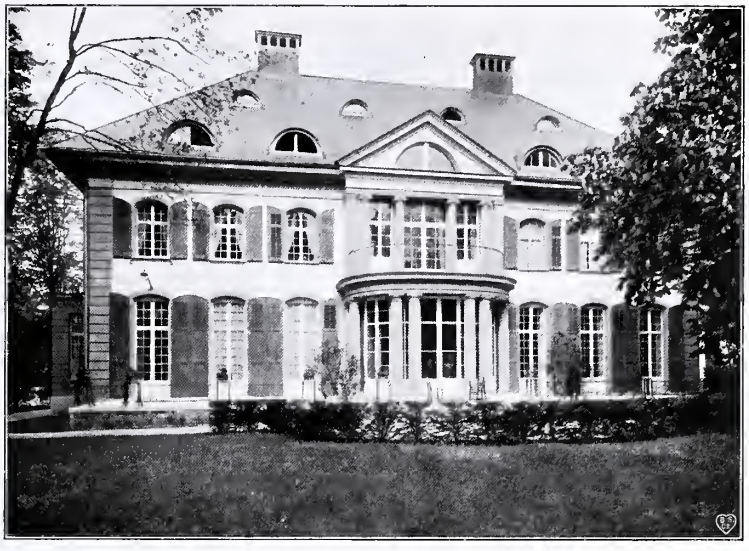


Abb. 13. Villa W. am Lindenweg in Basel. Gartenfassade. Architekt: Fisscher van Gaasbeek in Basel, erbaut 1902/03.

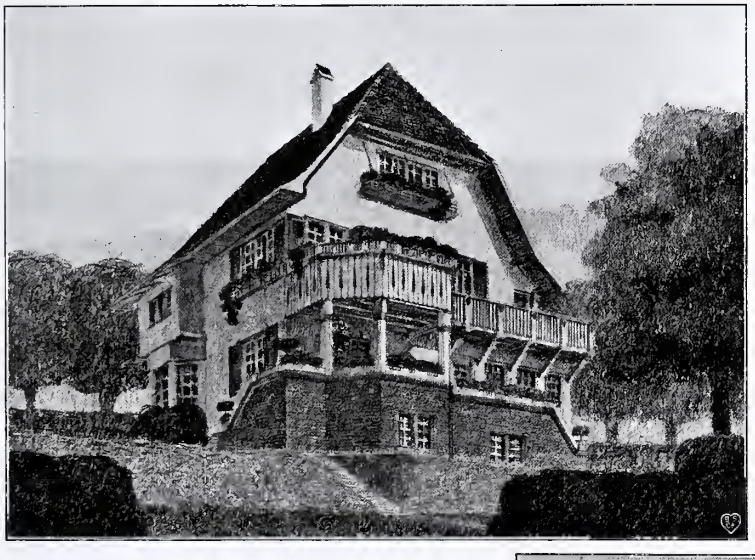


Abb. 16. Landhaus M. in Ermatingen. Architekten: Bischoff & Weideli in Zürich.

heimisches Wesen besser zu wahren wußten, hat das neuzeitliche Wiederaufgreifen bodenständiger Baugewohnheiten freundlichere und allgemeinere Aufnahme gefunden. So in den allerjüngsten Zeiten oben in Graubünden, wo die Schöpfungen von Architekten wie Schäfer & Risch in Chur oder Nikolaus Hartmann in St. Moritz namentlich dort zwischen all den erschrecklichen, vaterlandslosen Hotelkasten von allen heimatliebenden und kunstsinnigen Bewohnern wie eine erlösende Offenbarung begrüßt worden sind. Hotelbauten wie das Hotel Margna in Sils-Baselgia (Abb. 15) oder das gleichnamige Hotel in St. Moritz, die beide von Nikolaus Hartmann erbaut wurden, können denn auch als glückliche Versuche zur Verbesserung der geradezu zur schweizerischen Landplage gewordenen Hotelbaukunst nicht lebhaft und dankbar genug begrüßt werden.

Auch im Thurgau sind Architekten wie H. Hindermann in Steckborn oder Bischoff & Weideli aus Zürich mit trefflichem Erfolg bemüht, wiederum Häuser zu bauen, die sich der weichen Silhouette der anmutigen Landschaft harmonisch einfügen; das bezeugt besser als viele Worte die Abbildung des reizenden Landhauses M. in Ermatingen (Abb. 16).

Überaus Ansprechendes haben schließlich die Architekten Streiff & Schindler in

Abb. 15. Hotel Margna in Sils-Baselgia (Engadin). Architekten: Nikolaus Hartmann & Co. in St. Moritz, erbaut 1905.

Zürich, zwei Glarner, im Kanton Glarus geschaffen. Das einfache Wohnhaus in Weesen (Abb. 17) vermeidet mit Absicht alles Städtische. Nur ein diskret und feinfühlig bemalter Erkerbau, dazu eine schattige Laube und Blumen an allen Fenstern bilden seinen Schmuck. Im Gegensatz dazu will das Haus S.-G. in Glarus (Abb. 18), am Rande der Stadt erbaut, den Übergang von städtischer zur Landhaus-Architektur zum Ausdruck bringen. Vorstehende Erkerbauten, eine sonnige weite Terrasse und gelbbraune Steinlisenen auf weißem Putz geben der Fassade, die unter großem ruhigem Ziegeldach aus dem Grün breitkroniger Bäume über die Rasenfläche blickt, ihre freundliche Würde. Im Giebel des Mittelbaues aber haben die Architekten die altglarnerische Tradition des großen geschwungenen Giebels aufgegriffen und dadurch Töne in den Gesamtklang gemischt, die ihn vertiefen und dabei wohltuend anheimeln.

Abb. 17. Landhaus C. Sch. in Weesen.
Architekten: Streiff & Schindler in Zürich, erbaut 1904/05.

Was so hier in aller Kürze an neuen Schweizer Bürgerbauten gezeigt werden konnte, darf nicht als umfassende Darstellung der so überaus erfreulichen und zielbewußten Tätigkeit junger Schweizer Baukünstler angesehen werden. Es sind nur wenige Typen, herausgegriffen aus der Fülle interessanter und anregender Beispiele, die aber alle überzeugend dartun, daß man in der Schweiz auf dem besten Wege ist, sich, wenn auch keine eidgenössische, so doch eine vielgestaltige, echt schweizerische Bauart wiederzugewinnen, und daß das weitere Publikum dank ganz besonders günstiger Verhältnisse den Bemühungen seiner Architektenschaft überraschend viel Interesse und Verständnis entgegenbringt.

Die Harmonie des Schweizer Volkes mit der großen Natur des Schweizer Landes kommt in allem Schweizerischen, wie einst, so noch heute, mehr oder weniger zum Ausdruck; sie darf und kann daher auch einer guten nationalen bürgerlichen Architektur nicht fehlen. Der edle Boden hat das Bestreben, die Eigenart seiner Bewohner zu bilden und zu wahren; es liegt an ihnen, die tausendfältigen Anregungen aufzugreifen und zu neuen Äußerungen schweizerischer Lebenskultur zu verarbeiten. Und wer Land und Leute mit liebevollem Eingehen studiert, wird finden, daß ein tiefes genußreiches Innenleben gegenüber einer manchmal rauhen, abwehrenden Außenseite, Äußerungen lebhaften Bildungstriebes und geistiger Regsamkeit gegenüber einem starken, aber kraftvoll zurückgehaltenen Gemütsleben, Energie und Mut gegenüber einer gewissen ängstlichen Furcht, das zu zerbrechen, was man zu kräftig anfaßt, als besondere Merkmale schweizerischer Art die charakteristische Ausgestaltung der alten wie der hier geschilderten neuen bürgerlichen Baukunst der Schweiz veranlaßt und beeinflußt haben.

Dr. C. H. Baer.

Abb. 18. Wohnhaus S.-G. in Glarus.
Architekten: Streiff & Schindler in Zürich, erbaut 1904/05.

Die Museumsfrage in der Schweiz.

Der große Strom des reisenden Publikums, das in Italien auch ohne besondere künstlerische Ausbildung oder Vorliebe die wichtigsten Museen besucht und meist dauernden Gewinn davonträgt, pflegt in der Schweiz an den Kunstsammlungen vorüberzugehen. Das Interesse scheint hier einzig auf die Naturschönheiten konzentriert zu sein, und höchstens die Sammlung in Basel und neuerdings etwa das Landesmuseum stehen im Pflichtenheft des Reisenden. Es ist klar, welch großer Verlust dadurch einer intimeren Kenntnis des schweizerischen Volkstums erwachsen muß, das sich eine national rassige Kunst erschaffen hat und das leider von den „Fremden" zu wenig gewürdigt wird, da es eben an den Ufern des goldenen Stroms, der die Millionen ins Land bringt, entweder verschwunden ist oder sich scheu versteckt. Die öffentlichen Sammlungen können freilich einen Einblick gewähren, aber — und das ist der wunde Punkt — der Zustand der meisten Museen ist nicht geeignet, das Interesse eines Fremden zu erwecken.

Das Landesmuseum in Zürich kommt für die hohe Kunst nicht in Betracht; es ist für historische und kunstgewerbliche Sammlungen bestimmt. Trotz der großen Mühe, die sich die Leitung gibt und die manchmal schon übers Ziel hinausgeschossen hat, fehlen im Gesamtbilde gerade die schönsten Farben. Die besten Glasgemälde sind nicht hier, sondern in Bern (auch hier wieder im „historischen" Museum) und in Aarau; mit den Berner Gobelins des Roger van der Weyden kann der „Allianzteppich" in Zürich keinen Vergleich aushalten. Auch die Goldschmiedekunst, die sich in den prunkliebenden Klöstern und Patrizierstädten zu herrlicher Blüte entfaltete, zeigt in Zürich nicht ihre schönsten Werke. Dazu muß man abseits gehen, in die Sakristeien und Zeughäuser. In Engelberg bewahren die Benediktiner in ihrem Kloster, das neben dem modernen Hotelleben die Gemütlichkeit vergangener Zeiten repräsentiert, ein silbernes Vortragskreuz aus dem hohen Mittelalter, das der größten Sammlungen der Welt würdig wäre. Freiburg hat herrliche Reliquiare, und das uralte Solothurn, das selber wie ein Museum historisch wirkt, die goldene Halskette der Maria von Burgund. Alle diese Schätze sind glücklicherweise an den Stätten geblieben, mit denen sie durch Jahrhunderte verwachsen sind. Anderswo brauchte man nur Archive zu öffnen, um ähnliches zu zeigen, wie z. B. in Luzern, wo das goldene Reitersiegel Karls des Kühnen mit einer unbegreiflichen Ängstlichkeit versteckt gehalten wird.

Viel schwieriger ist die Frage der Unterbringung alter Bilder und solcher Werke der angewandten Kunst, die ihrer ursprünglichen Bestimmung nicht erhalten und nicht zurückgegeben werden können. Eine Vereinigung dieser Schätze ist bisher nur in einem neueren Museum durchgeführt worden, in Solothurn, und mit großem Glück. (Das Museum von Neuenburg fällt hier nicht in Betracht, da die Gemäldesammlung sich nur auf die moderne Kunst beschränkt.) Das Nebeneinander von vorzüglichen alten Bildern (Holbein, Kölner Schule, Italiener) mit den rassigen Werken neuer Meister aus dem Lande selbst, Cuno Amiets vor allem, wirkt hier besonders günstig. Dazu besitzt diese Sammlung die Hauptstücke aus dem Oeuvre eines originellen und kräftigen Solothurner Malers, Frank Buchser, dessen vielgestalte Persönlichkeit hier im besten Lichte zum Ausdruck kommt. Eine Sammlung alter Möbel, Geräte und Urkunden ergänzt das Bild des Lebens dieser kleinen Stadt und wird namentlich diejenigen interessieren, die nicht dazu kommen, das Innere der alten Patrizierhäuser zu sehen.

Nach diesem Vorbild scheint sich die Ausgestaltung der künftigen Museen meist richten zu wollen. Die Trennung in Galerien für alte und moderne Kunst ist nirgends projektiert. In den größeren Städten, Bern, Zürich, Basel, wird wohl die reine Kunst von den „historischen" Sammlungen getrennt bleiben. Aber überall wird das Hauptgewicht darauf gelegt werden müssen, die lokale Entwickelung lückenlos zu zeigen, und nicht die vorhandenen, gewöhnlich recht bescheidenen Mittel zu einer armseligen Imitation der großen Universalsammlungen zu verschleudern.

Die Museumsfrage ist in ein aktuelles Stadium getreten, und die nächsten Jahre können, bei erfolgreicher Arbeit, schöne Früchte bringen. Die Sammlung von Lausanne ist in dem neuen Palais de Rumine vorzüglich untergebracht worden; sie hat aber nur sekundäre Bedeutung. In Genf ist ein großartiger Museumsneubau entstanden, der schon im nächsten Jahre bezogen werden soll. Die Vorzüge der Vereinheitlichung, wie sie Solothurn erprobt hat, werden hier besonders deutlich; die bisherige Zerstreuung der Werke in dem reizenden, aber viel zu kleinen Musée Rath, in den dunkeln Sälen des Musée Fol, der archäologischen Sammlung und der verstreuten einzelnen Säle hatte einen Überblick über den Gesamtbesitz dieser herrlichen Sammlung unmöglich gemacht. Der künstlerische Takt der Genfer Direktion bürgt dafür, daß die Stadt nun endlich ein ihrem Rufe als geistige Metropole ebenbürtiges Museum erhalten wird.

In Zürich, Bern und Basel ist die Museumsfrage durch den Platzmangel der bisherigen Räume aktuell geworden. Die Sammlung des zürcherischen Künstlergütli wird wohl zuerst ein neues Heim beziehen können, denn die Vorarbeiten für das Künstlerhaus sind schon recht weit gediehen. Die Bedeutung dieser Sammlung leidet freilich unter der Konkurrenz des Landesmuseums, aber für die Kenntnis der neuen schweizerischen Malerei, Kollers und Böcklins vor allem, ist sie doch sehr wichtig. Wenn erst neue schöne Räume zu fleißigerem Besuche anregen, dann wird sicherlich der Reichtum Zürichs auch die Mittel finden, das Bild der jüngeren Künstlergeneration, die gerade hier ein energisches Leben entfaltet, zur Darstellung zu bringen. In Bern soll das bisherige Kunstmuseum für die naturhistorischen Sammlungen bestimmt und ein Neubau hinter dem historischen Museum errichtet werden. Die Bewegung dafür hat in diesem Sommer rasch Fortschritte gemacht, so daß der schöne Plan bald verwirklicht sein dürfte. Hoffentlich wird man dann bei der Auswahl der Räume mit sorgfältigerem Kriterium vorgehen, als bisher, wo manchmal der eigentliche Schatz der Sammlung, die monu-

mentalen Werke Hodlers, wegen zeitweiliger Ausstellungen von weniger bedeutenden Werken einfach auf die Diele wandern mußten. Die junge Berner Schule, die unter der Führung Hodlers und Cuno Amiets steht, wird dann eine würdige Darstellung finden. — Am meisten Interesse erweckt natürlich die zukünftige Gestaltung des Museums von Basel. Daß ein Neubau unumgänglich notwendig ist, wird immer klarer, und in der reichen Handelsstadt wird ja die Beschaffung der Mittel kein Hindernis bilden. Seitdem an der Spitze der Direktion Professor Paul Ganz steht, ist ein neues Leben in die Verwaltung gekommen. Er hält, wie er mir selber erklärte, eine vorläufige Neuordnung in den bisherigen Räumen für das beste Mittel, das Publikum von der Unzulänglichkeit des alten Baues und zugleich von dem außerordentlichen Wert der Sammlung zu überzeugen. Professor Ganz hat bereits eine Reihe von Maßnahmen durchgeführt, um zu diesem Ziele zu gelangen, teils gegen die Angriffe und den Hohn der Basler selber. Daß der Böcklinsaal, den Wölfflin eingerichtet hatte, verschwinden mußte, ist gewiß schmerzlich, aber die Feuersgefahr an dieser Stelle des Baues war zu groß. Dafür ist mit den bescheidensten Mitteln, einfarbiger Tönung der Wände und sorgfältiger Regelung des Lichtes, in die nach Schulen neugeordneten Säle eine vornehme Stimmung hineingebracht worden. Eine ganze Anzahl von Bildern aus dem Depot sind neu ausgestellt und dennoch ist durch die ruhigere Art des Hängens der Eindruck erreicht worden, als ob die Säle größer und freier geworden wären. Die alten Schweizer Meister, Konrad Witz und Niklaus Manuel, sind mit besonderer Liebe zur Geltung gebracht, und ein wahres Heiligtum ist der neue Holbeinsaal geworden, in dem ein orientalischer Teppich die Farbenpracht der Bilder harmonisch zusammenhält. Die Neurahmung der Werke, die nach peinlichen ästhetischen Rücksichten mählich über die ganze Sammlung sich erstrecken soll, ist hier schon durchgeführt; ihre Bedeutung erhellt besonders aus dem Doppelbild des Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Frau, das jetzt, als Diptychon gerahmt, erst zu seiner vollen Wirkung gelangt. Die Handzeichnungen werden neu katalogisiert und in praktischer Weise dem Studium zugänglich gemacht. Die öffentliche Ausstellung von Zeichnungen wird jeden Monat gewechselt. Es würde hier zu weit führen, alle die Maßnahmen zu erörtern, mit denen Professor Ganz die Übersiedelung der Sammlung in einen Neubau vorbereitet. Jedenfalls überzeugt ein Besuch des Basler Museums davon, daß wir mit vollem Vertrauen dieser Entwicklung unserer schönsten Sammlung entgegensehen dürfen.

Fragen interner Natur, wie die Unterstützung der Museen durch den Staat und die Verwaltung der Gottfried-Keller-Stiftung, die oft zu herber Kritik Anlaß gibt, können hier nicht behandelt werden. Die staatliche Kunstpflege leidet in der Schweiz so gut wie überall an dem Kommissionenunwesen — da wo man the right man on the right place stellt, wird nur Gutes geleistet werden.

Wenn die nächsten Jahre gut benutzt werden, um den schweizerischen Kunstschatz in übersichtlicher und schöner Form zugänglich zu machen, dann kann man sich über die Ergebnisse nur freuen, die der Erkenntnis unseres eigentlichen, niemals verlorenen und unverwischbaren Volkstums zugute kommen werden.

Hector G. Preconi.

Früher Herbst.

Der Mond muß nun durch trübe Wolken scheinen,
die unabwendbar über den Himmel ziehn.
O sieh! sie lassen sich herab und weinen
und sterben, rauschend über die Dächer hin.

Die Stadt trinkt viele mit ihren trocknen Gassen.
Ich höre die Wolken sausen um mein Dach.
Ich höre die Häuser seufzen, die vielen blassen;
aber mein Herz steht nicht auf, ist selber schwach.

Und die Wolken ziehn einen Schleier über
die Stadt, die so viele Fieberwache hat.
Der Tag graut; aber in mir wirds trüber.
Und tief in dumpfen Nebeln erwacht die Stadt.

Hans Mühlestein.

Nun erhebe dich.

Nun erhebe dich, Vollmond,
über unser dunkles Haus,
über die kühlen Berge,
über die Sterne hinaus.

Steige in den Himmel.
Steige tief in den See.
Steige in unserer Herzen Nacht
und in der Seelen Weh.

Steige in meines Herzens Schacht,
und ich schließe ihn zu,
und ich trage bis zum Tod
deine warme Ruh.

Steige in meine dunkle Seele
und erleuchte sie zutiefst.
Alle Mäntel werden fallen,
weil du riefst.

Hans Mühlestein.

Zeus erbarmt sich der Menschen.

(Aus der endgültigen noch ungedruckten Fassung des „Olympischen Frühling".)

Von Karl Spitteler.

Voraussetzung: Zeus, nachdem er die Menschen geprüft, will das Menschenvolk vertilgen, und zwar durch einen Bergsturz. Zu diesem Zweck läßt er durch die Erinnyen einen überhangenden Felsen des Olymp mit Donner und Blitz laden; und jeden Abend spät steigt er auf die Zinne, um seinen Menschenhaß am Anblick der Zurüstung zu weiden. Bei dieser Gelegenheit widerfährt ihm eines Abends folgende Gedankenvision:

Doch eines Abends, als, wie täglich immer so,
Er auf der Zinne stand, verbissen, rachefroh,
Geschah ihm von der nachtbedeckten Erde her
Ein Traumtheater, bilderreich und inhaltschwer.
Das war die Schilderung, die ihm vor Augen stieg:
Der irdischen Geschöpfe ewiger Bruderkrieg,
Entfacht vom Hungerszwang, der herrisch Speise heischt,
Alle verdammt, daß eins das andere zerfleischt.
Er sah der Pflanzen stummen hinterlistigen Hader,
Wie sie einander die begehrte Wasserader
Unter der Decke rauben mit dem krummen Fuß,
Indes ihr Arm mit heuchlerischem Liebesgruß,
Des duftige Blumensprache Freundschaft nicht verbürgt,
Tückisch des Nachbarn Hals umschlingt und still erwürgt.
Umsonst des Haders Müh. Denn Freund und Feind indessen
Wird einerlei vom scharfen Schneidezahn gefressen.
Was irgend Maul hat, rupft und nagt und kaut und weidet
Gleichgültig ihr verträumtes Herz, das schweigend leidet.
Er sah das tausendfach gestaltete Getier
In Wasser, Land und Luft, erfüllt von Mordbegier,
Einander gegenseitig wütend überfallen.
„Ich muß. Warum sonst lieh Ananke mir die Krallen?
Drum halt doch still! Versteh, du bist verwandtes Blut,
Dein Fleisch gibt Kraft, dein Mark tut meinen Nerven gut".
Ein jeder schreit zum Nachbarn links: „Wer beißt mich? ach!
Warum denn das?" Und beißt den Nachbarn rechts danach.
Kein Ort auf Erden, wo kein Klageseufzer quölle.
Eine verschämte sonnenscheingeschminkte Hölle.
Das schaute Zeus; den Lebenskrieg, wo niemand siegt
Noch Nutzen hat vom Streit, und jeder unterliegt.

Doch sieh, wer ist das, der sich dort vom Boden hebt,
Das Haupt emporgerichtet, das gen Himmel strebt?
Erst wankt er, greift nach Stützen, wagts und findet Halt
Im edlen Gleichgewicht der eigenen Gestalt.
Nun öffnet er die Augen, schaut das grause Toben
Des Lebenskampfs, sieht schaudernd weg, und blickt nach oben.
Jetzt gleich, wie wenn des Tages strahlendes Gestirn
Im Morgengruß umglüht des Gipfels weißen Firn,
So grüßt aus ferner Weltenwüste, gottverwaist,
Des Menschen Stirn der heimatlose Flüchtling Geist.
Geblendet schützt der Mensch die schönen Augen, senkt
Die Lider, schaut nach innen, fragt sich, ratet, denkt.
Bewundernd halb, und halb erschrocken schauen scheu
Die Tiere auf des Menschen wundersam Gebäu.
Während ihr Auge noch nach längrer Schau gelüstet,
Ist schon die Pfote zur bestürzten Flucht gerüstet.
Und einer aus der Zahl erhebt die bange Frage:
„Erhabner Fremdling, gönn uns redlich Auskunft, sage,
Bist als Erlöser du und Heiland uns zum Frommen,
Bist du als blutiger Würger über uns gekommen?"
Den sprachbegabten Mund erschloß der Mensch und schwang
Über das zagende Geschöpf den Trostgesang:
„O, daß das Helferamt, das ihr mir zugedacht
Und das ich gerne träumte, läg in meiner Macht.
Es wäre anders, gnädiger mit euch bestellt,
Das Leiden wäre zu dem Dasein nicht gesellt.
Doch ach, ich bin nicht Heiland, habe nicht die Waffen,
Den Tod, den Schmerz, den Hader aus der Welt zu schaffen.
Bin bloß ein Mensch, vom selben Stoff gebaut wie ihr,
Halb göttlich, halber Affe, bin ich ganz ein Tier.
Auch ich bedarf zum Leben fremdes Fleisch und Blut,
Muß sterben und muß töten, wie ihr alle tut.
Von tausend Fehlern, Lastern und Gebrechen häßlich,
Bin ich in jeder Tugend schwach und unverläßlich.
Nur eines bring ich euch auf brüderlichen Armen
Als Gastgeschenk: das Herz, das Mitleid, das Erbarmen.
Mögt wissen, daß in diesem irdischen Mordgewühle
Ich euer Leben zähle, euer Leiden fühle.
Mögt glauben, daß, wenn auch, von Gier gezwungen
Oder vom Jähzorn oder hungersnotgedrungen
Ich euer Einen widerwillentlich erschlage,
Ob meiner Hände Tat vergrämt ich Trauer klage."
So sang der Mensch. Ein Rausch, ein Freudensturm durchlief
Das Volk der Tiere, das ihm diese Antwort rief:
„Welch wundersame Neuigkeit, unfaßlich schier
Dem kriegeslärmgewohnten Ohr, vernehmen wir.
In diese wilde Welt, verfeindet und verhaßt,
Erscheint die Liebe, das Erbarmen kommt zu Gast.
Uns Ärmsten, die als schmerzbegabte Klumpen bloß
Dem Feind zum Fraß geschaffen schienen, namenlos
Und ungezählt im gottverlaßnen Raum verloren,
Uns steht ein Bruder auf, ein Freund ist uns geboren;
Der uns begreift, uns Mitgefühl und Mitleid lohnt,
Der, ob uns seine Hand nicht rettet, unser schont."
Und brandete ein Dankesaufruhr unter ihnen:
‚Heil, König Mensch', und alle eilten ihm zu dienen.
Und hoben ihn auf ihre Schultern, trugen ihn
Vor den Olymp und drohten, zeterten und schrien:
‚Der du dich Richter nennst, der du dich König heißest,
Wie darfst du's, Zeus, daß du den Fürsten uns entreißest?
Ob ist die Erde, lebensunwert, trostverarmt,
Schlägst du den Einzgen, der sich unsrer Not erbarmt.
Magst, wenn dein Zorn es heischt, in unsern Reihen töten,
Den Menschen laß. Sein Geist, sein Herz ist uns vonnöten."
So schrieen sie, indes zugleich den Berg entlang
Der Menschheit jammernd Angstgeheul die Nacht durchdrang.
Erschüttert hört' es Zeus. Sein Urteil wollte wanken,
Und nach der mildern Seite schwenkten die Gedanken.

Taubenpost.

Ich wandre zur Höhe durch blumiges Land
und ſinke darnieder am Waldesrand,
in die wilden Blüten ſink ich dahin,
wo die leuchtenden Wolken am Felshaupt ziehn.

Es raunt und flüſtert der würzige Flor,
da brechen vom Herzen die Lieder hervor.
Ein ſchlohweißes Büblein ſitzt über dem Stein
und ſchüttelt die Flügel im Sonnenſchein.

Es ſchreibt meine Lieder in eiliger Schrift
auf ſtrahlende Blätter mit goldenem Stift,
dann reckt es in ſchimmernde Lüfte die Hand:
da flattern Wildtauben vom Waldesrand.

Es neſtelt mit Halmen und Blumengewind
die Blätter ans Hälschen dem flüggen Geſind —
den ſehnlichen Seufzer, das ſtammelnde Wort,
ſie tragens auf rauſchenden Schwingen fort.

Adolf Frey.

Schlummer.

Der Späthauch ſtreift geheim und kühl,
die Dorfuhr ſummt weit hinterm Bühl,
und müde flattert übers Ried
ein abgewehtes Wanderlied.

Wie ſacht im Grund die Wellen gehn
und fern im Wald die Wipfel wehn!
Süß ſchauernd haucht es auf mich zu —
o holder Schlummer, das biſt du!

Adolf Frey.

Vorzüge und Gefahren des ſchweizeriſchen Schrifttums.

Die kleine Schweiz hat uns Deutſchen drei große Dichter geſchenkt: Jeremias Gotthelf, C. F. Meyer und Gottfried Keller. Wer aber aus ihren Werken die Gemeinſamkeit eines ſchweizeriſchen Schrifttums ableiten wollte, müßte gewaltſam vorgehen: die derbe, aus dem Dialekt ins Schriftdeutſch umgeſetzte Sprache von Gotthelf, nur nach Charakter ſtrebend und allen ſchönen Fluß verachtend, die prunkvolle Wucht der Worte bei C. F. Meyer, ganz im Bann romaniſcher Klangfülle und faſt fremd anmutend, und die breit hingelegten Sätze Gottfried Kellers, in denen Goethes Sprache derb bereichert durch ſchweizeriſche Wendungen und von Schelmerei durchleuchtet im goldenen Fluß der Einfälle faſt übertroffen ſcheint: das hat miteinander kaum mehr zu tun, als daß eben Dichter von ausgebildeter Sprachkraft am Wege ſind. Wohl aber hat es die gemeinſame Folge eines tatſächlichen ſchweizeriſchen Schrifttums zur Folge gehabt, das zur Zeit des Naturalismus in Deutſchland ſeine ſelbſtſichere Entwicklung genommen hat, um heute als ein Stück Heimatkunſt gewiſſermaßen modern zu werden.

Wer das eigentümliche Schickſal der deutſchen Sprache in der Schweiz nicht kennt: könnte vermuten, nichts ſei natürlicher als dies, indem eine ſo charakteriſtiſche Biegung der deutſchen Sprache, wie ſie die Summe der ſchweizeriſchen Dialekte darſtellt, von ſelber einen Einfluß auf das Schriftdeutſch ihrer Schriftſteller ausüben müſſe. Und in der Tat iſt das meiſte, was die Schweizer in Büchern oder Zeitungen ſchreiben, von landesüblichen Wendungen und Ausdrücken durchſetzt, die auch ohne Einfluß der genannten Dichter ein beſonderes Sprachbild ergeben könnten. Anderſeits aber iſt die Verſchiedenheit der einzelnen Dialekte von der deutſchen Schriftſprache ſo groß, daß dieſe meiſt erſt in der Schule wie eine fremde Sprache gelernt werden muß; man wird es oft genug erfahren, daß ſelbſt gebildete deutſche Schweizer ſich ihrer nur mit einer gewiſſen Anſtrengung bedienen. Hierzu kommt noch als beſonderes Malheur, daß auch in den deutſchen Sprachgebieten die franzöſiſche Konverſation ihre traditionelle Herrſchaft ausübt, ſo daß man z. B. von Baſeler Fräulein eine Art Überſetzungsdeutſch hören kann, wie ſie es etwa in den Penſionen am Genfer See gelernt haben, worin die Satzſtellung franzöſiſch bleibt, nur mit deutſchen Worten hantierend.

Überlegt man dies, ſo wird man bald erkennen, daß darin eher Hinderniſſe liegen, zu einem eigenen ſchweizeriſchen Schrifttum in der deutſchen Sprache zu kommen; daß die Gefahr einer papierenen Schreibweiſe, notdürftig geflickt und barbariſch durchbrochen von mundartlichen Ausdrücken und Wendungen, kaum zu umgehen iſt. Prüft man daraufhin die Werke des Jeremias Gotthelf, als des ſprachkräftigſten unter den dreien, ſo erkennt man bald ſeinen Kampf mit dieſen Schwierigkeiten und gibt ihm gern, trotzdem er in formaler Bildung von den anderen überholt wurde, grundſätzlich den Preis als dem Schöpfer eines ſchweizeriſchen Schrifttums. Was Gottfried Keller, der hellere, freiere, anderen als ſich ſelbſt verdankt, wird man zu gleichen Teilen auf die Tafeln Goethe und Gotthelf ſchreiben müſſen.

Hiermit wäre ſchon der Ausgang und Verlauf einer Tradition angedeutet, der die Schweizer es verdanken können, daß wir ihre deutſchen Bücher mit ungewöhnlicher Achtung und in dem ſicheren Vertrauen entgegennehmen, ſie beſſer geſchrieben als unſere eigenen zu finden. Weil ſie nicht von Hauſe aus über die ſchriftdeutſche Sprache verfügen, weil ſie ſich als ein Fremdes ſie zuerſt erwerben müſſen (was, um ſelbſtändig zur Vollendung darin zu kommen, doch nur Sprachgewaltigen größeren Ranges möglich iſt): ſo haben ſie ſo etwas wie eine beſondere Wortſchule der deutſchen Sprache gebildet, darin das verſchiedene Material der genannten Großen zu einer gemeinſamen Sprache verarbeitet wird, die im Vers natürlich leicht die Bildung C. F. Meyers oder in der Proſa bald Keller oder Gotthelf erkennen läßt, im ganzen aber doch ein geſchloſſenes Bild ergibt, und zwar ein ſympathiſches.

Weil eben der Einfluß hauptſächlich ein formaler iſt, weil aus der angedeuteten Notdurft die Sprachkunſt wie das Sprachmaterial dieſer Großen mehr als

etwa ihre gegenständlichen oder weltanschaulichen Eigenheiten als Vorbild genommen und somit auf eine saubere Wort- und Satzkunst, also auf eine technische Aneignung der Dichtungsmittel gearbeitet wird, die in Deutschland meist noch erst erworben werden muß. Wer etwa die Sprache der Viebig, um eine anerkannte Durchschnitts-Schriftstellerin in Deutschland zu nennen, mit einem gleichwertigen Erzählungsbuch schweizerischer Herkunft vergleicht, wird den grundsätzlichen Unterschied stark fühlen.

Natürlich haben wir auch in Deutschland Schriftsteller von einer höheren Durchbildung der Sprache: aber der Durchschnitt bietet doch das schwankende Bild einer ziemlichen Barbarei, woraus sich einzelne auf freibeuterische Art befreien, während in der Schweiz schon Leute geringen Grades durch die Sauberkeit und Ordnung ihrer Sätze überraschen, und auch die Schweizer Zeitungen in diesem Punkt den unsrigen überlegen sind. In unseren ersten Blättern kann man haarsträubend geschriebene Sachen an guter Stelle lesen; in der Schweiz überraschen oft kleine Blätter durch gutgeschriebene Arbeiten ganz unbekannter Autoren.

* * *

Dies sind die Vorzüge einer solchen Schule, deren Gefahren ebenso erklärlich wie an dem gegenwärtigen Zustand der Dichtkunst in der Schweiz ersichtlich sind. Wie man bei uns in Deutschland gleich nach dem Naturalismus, dessen Unzulänglichkeit als Sprachkunst bald erkannt wurde, ins Gegenteil verfiel und also anfing zu goethisieren, bis man aus Übertreibung — auch solche Übertreibungen sind Barbarei — in Wortkünstelei verfiel: so ist auch das Schweizer Schrifttum durch die Ausnutzung der genannten Großen etwas in eine bequeme Manier hineingeraten, die zu der Energie jener Sprachkünstler in einem sehr fühlbaren Gegensatz steht. Ob man einen Vers von C. F. Meyer, einen Schelmensatz von Gottfried Keller oder eine polternde Rede von Jeremias Gotthilf liest: immer spürt man die lebendige Arbeit darin, der nichts mühelos gelang. Nun aber tönen ihre Sätze und Verse allerorten wider — und durchaus nicht nur geringer — daß man auch die Vorbilder fast unterschätzen möchte: so spielend leicht geht das vonstatten. Man könnte aus der neueren Schweizer Lyrik getrost einen „nachgelassenen" Band Gedichte von C. F. Meyer zusammenstellen, und aus Prosaschriften Sätze von solcher behaglichen Breite und klangvollen Schönheit sammeln, daß sie ohne weiteres neben den echten Gottfried Keller-Sätzen bestünden. Und wenn man dazu bedenkt, wie auch stofflich kaum etwas Neues versucht wird, wie die kleinstadtbürgerliche Welt Gottfried Kellers nur in anderen Vorfällen sich erregt und die romanhafte Historie vom Jürg Jenatsch auf hundert andere Persönlichkeiten angewandt wird, durchaus nicht ohne Talent und andere liebenswürdige Eigenschaften: so wird man befürchten müssen, daß uns kurz über lang diese Art Schrifttum, seiner Güte ungeachtet, nicht mehr gebührend interessiert.

Wenn nicht Persönlichkeiten kommen, denen es mit einer eigenen Sprache gelingt, sich aus dem Bann der Tradition zu erheben, ohne deren Vorteile zu entbehren. Freilich besitzt die Schweiz in Karl Spitteler einen Poeten, der neben den genannten Großen als ein eigenes Ding selbstherrlich dasteht. Diese Betrachtung hätte somit von ihm ausgehen müssen; wenn er durch die Art seiner Dichtung überhaupt in den Rahmen des schweizerischen Schrifttums gebracht werden könnte. Wie man bei seinen Versen oft zweifeln möchte, ob sie urtümlich der deutschen Sprache angehörig, nicht vielmehr meisterhafte Übersetzungen aus dem Romanischen seien: so sehr scheint er sich überhaupt einer nationalen Betrachtung zu entziehen — darin Nietzsche verwandt, der ihn bekanntlich sehr schätzte. Man wird ihn immer als eine Sache für sich ausscheiden müssen, als einen Dichter, der nur zufällig in der Schweiz lebt — allerdings in dem internationalen Luxusplatz Luzern, was wiederum bezeichnend ist für seine weltmännische Art — der aber weder jenen großen Schweizern angereiht noch ihnen untergeordnet werden kann. Für ihn gilt also weder das Gesagte, noch kann es durch die Betrachtung seiner exklusiven Persönlichkeit geändert werden.

Dagegen fällt der rasch bekannt gewordene Robert Walser* ganz in diese Rechnung; und wenn man den Erfolg seines Romans „Geschwister Tanner" einsetzt, so muß man ihn allerdings als den unter den jungen Schweizer Schriftstellern ansprechen, der am meisten aus dieser Tradition herauskommt, ohne seine schweizerische Eigenart zu verleugnen. Wo seine Sprache Anknüpfungen zeigt, sind diese anderer Art als nach den genannten Größen; er ist kapriziös und bringt einen Klang ins schweizerische Schrifttum, den man noch nicht kannte. Freilich auch nur dadurch verdient er vorläufig ganz den Beifall, den ihm ernste Menschen reichlich darbringen. In der köstlichen Vollendung vermag er weder mit dem ersten Teil von Jakob Schaffners „Irrfahrten", noch in der Kraft etwa mit dem letzten Teil der „Sonderbündler" von Bernoully ernsthaft verglichen zu werden. Wer aufmerksam nur die erste Seite seiner „Geschwister Tanner" liest, wie hier ein frischer Einfall und eine originelle Situation in vielzuvielen Worten leichtfertig hingeschrieben ist: wird dies zugeben, daß nicht die Vollendung, sondern der ungewohnte Ton ihn anziehend machen. Womit dann bestätigt würde, daß die vortreffliche Tradition tatsächlich für die schweizerischen Schriftsteller zu einer Gefahr geworden ist: wo einer wie Walser ihr zu entgehen scheint, indem er nicht die wohlbekannten Sätze bringt, wirkt er gleich stärker und findet ernsteren Beifall als andere, die ihm vorläufig noch überlegen sind.

Jedenfalls aber darf diese flüchtige Andeutung einer interessanten Frage nicht beendigt werden ohne eine respektvolle Verbeugung vor der künstlerischen Kraft des kleinen Schweizervolkes. Wie es gleich nach dem verspäteten Triumphzug Böcklins schon wieder Ferdinand Hodler und seine Jungmannschaft ins europäische Treffen stellen konnte, so kann es — nicht allzulang nach Kellers und C. F. Meyers Tod — auf die langsam wachsende Anerkennung Spittelers und die Gediegenheit seines sonstigen Schrifttums die krausen Ranken der Launen eines Robert Walser niederhängen lassen.

Reinhold Treu.

* Siehe Heft 6, Seite 200. Die Red.

Ott, Alois und Werelsche.

Der Verfasser vorstehender Abhandlung hat gewiß nicht den Erstlings-Roman von Albert Steffen gekannt, der als Titel seltsamerweise diese drei Namen trägt und im Frühjahr bei S. Fischer, Berlin, erschien. Er hätte ihn sonst im Zusammenhang mit Walser nennen müssen, dessen Art hier eine zwar unreifere aber auch leidenschaftlichere Wiederholung erfährt. Steffen ist nicht so kokett wie Walser, auch sorgfältiger in seiner Sprache; obwohl auch bei ihm der Leser enttäuscht sein wird, wie bei den „Geschwistern Tanner", wenn er das Buch als Roman zur Hand nimmt; als Roman etwa im Sinn von Freytags „Ahnen" oder „Jörn Uhl". Im Sinne Goethes freilich, seiner „Wahlverwandtschaften", oder mehr noch der romantischen Romane aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, läßt er sich ein solches Gebräu aus gärender Weltanschauung eher gefallen. Es werden ihm trotz der fast vierhundert Seiten wenig genug Begebenheiten erzählt, aber er sieht in junge Köpfe und Herzen hinein und es wird ihm selbst heiß dabei, so unmittelbar ist alles gegeben.

Ott ist ein buckliger Maler, Alois ein Primaner und junger Hochschüler, Werelsche ein überjähriger Student. Die gemeinsame Not ihrer Sehnsucht bringt sie zusammen in wechselnder Freundschaft. Sie möchten statt der Alltäglichkeit die Größe erleben, wie junge Köpfe sie träumen. Alle drei scheitern mit dem, was sie selber einzusetzen glaubten; und wie sie am Schluß sich der Menschheit bescheiden einordnen, das ist ein persönlicher Zusammenbruch, obwohl der Dichter sich so stellt, als sei ihm dies Schicksal seiner Helden erstrebenswert. So ist der Schluß das einzig Tadelnswerte an dem Buch, indem man nicht so weit geführt ist, um diese Einkehr mitzumachen; vielleicht auch, indem man bei so viel Verschiedenheit des Temperaments und der Beanlagung die Gemeinsamkeit des Schicksals kaum begreift. Sonst aber ist es ein Ding aus einem Guß, heißblütig wie ein junges Tagebuch; eigentlich ist es sogar ein Tagebuch, zu dem der Dichter mit dem Schluß eine Erläuterung gibt.

Über die Art, wenig Erzählendes mit viel Räsonierendem zu mengen, geben die nachfolgenden Proben am besten eine Anschauung. Das erste Stück bildet den Eingang des Buches, das zweite ist aus der Mitte gegriffen.

I.

Als es gegen Abend ging, hielten den buckligen Maler Ott zwei Knaben an, die man überall in dieser kleinen Stadt sieht. Sie führen einen Handwagen mit sich, in dem der eine den andern auf tolle Art, mit vielem Geheie zum holprigsten Gassenstutz stößt. Zusammen rasseln sie dann hinunter. Vorn haben sie eine kleine Laterne angebunden, denn Winters wird es schnell Nacht.

Eine Speiche im Radgefilge war ausgeschlüpft. Sie baten um ein Messer. Als er ihre Stimmen hörte, die sorglos und wichtig zugleich waren und dann lachend im Dunkel verklangen, überkam ihn, der immer einsam lebte, das Verlangen mit Menschen zusammen zu sein. Er war erst heute in diese Stadt gezogen. Noch besaß er keine Lieblingsorte, vermochte in den Gesichtern nicht zu lesen und kannte auch keinen Kinderspielplatz, wohin der ganz Traurige flieht, damit ihm die Stunden schnell dahingehen.

Es brach die wehmütigste Zeit des Tages an. Am Himmel glomm der letzte helle Schein. Die Straßen, die ein bewegtes, leicht gedämpftes Leben durchrann, waren mild erleuchtet. Die Jungen trieben sich um die Kastanienhäuschen herum, oder marmelten an den Laubenpfeilern. Alle Gesichter waren so hübsch, wie von herzlicher Liebe durchhellt. — Es ist ja auch die Zeit, da man Freundschaft schließt, man möchte unbefangen plaudern und in lächelnder Art von seinem Leben erzählen, nur immer erzählen.

Im Glockengeläute, das schwellend anhob, gingen tausend Glücksmelodien auf. Die Töne zählten allen, die allein daherkamen, die Wochen ihrer Vereinsamung dar: spottend wie Mädchen im Ringelreihen; langsam wie gütige alte Lehrer; tief und dröhnend wie lachende Männer, die im Bierkeller dick wurden; ungeduldig und übereilig wie Kinder, die sich mit großen Bilderbüchern um uns drängen. So waren die Meinungen. Jede für sich etwas einseitig, doch alle zusammen sicherlich nicht, so daß man schon folgen dürfte. Da staunt man, daß man kein Liebchen am Arm hat, oder nicht beim Weine sitzt in einem Garten mit einem Freund.

Es ging ein warmer abendlicher Föhn. Alle Menschen kamen auf die weiten Plätze, auf die nun schon die Sterne niederblickten. Aus den Alleen hörte man vorzeitige Frühlingsliedchen. Man merkte es wohl, sie wurden tanzend und hüpfend gesungen und bei den langgezogenen tiefen Tönen kauerte man hinunter. Zwischen den Strophen aber streichelte jedes dem andern die Wangen. Auch küßte man sich. Nur so stimmt man ein Lied an, wenn man eben küßte, nur so eilt man dem Ende zu, weil man weiß, daß dann geküßt wird.

Das machte der warme Föhn.

Und in dem Sandhaufen, die er trocknete, balgten sich die Knaben und halegerten. Und sie schrieen immer lauter, das heiße Blut zu stillen, und es gelang doch nicht.

Sie ringen, sie werfen sich zu einem Haufen übereinander, sie stoßen und würgen sich. Der Atem muß vergehen. Die Sinne müssen schwinden. Jetzt liegen sie erschöpft da und dort mit keuchender, aber seliger Brust. Und so ist denn das Balgen in Sandhaufen ein Aufgehen im All.

Über die Plätze schritten die jungen Leute in langen Reihen, die sich dehnten und wiederum zusammenzogen wie Handharmoniken und das Lied war Lachen.

Bauernwägelchen fuhren vorüber, auf denen Burschen und Mädchen eng gedrückt saßen wie das Siebengestirn und der Glanz war Lachen. Das Pferd aber stimmte ein. Jetzt jubelte überhaupt alles. Auf den Altanen und Balkonen glänzte es weiß auf. Die Kinder, die schon zu Bett gelegen hatten, traten hervor in den Nachthemdchen, schossen wieder hinein, schossen wieder hervor in den Hosen, schossen wieder hinein und schrieen nach den Schuhen. Auf einmal schlossen sich die Türen der Häuser auf und es stürmte heraus, es juheite, es übertorkelte und niemand verstand mehr den andern.

Es überkam aber auch den Maler.

„Es ist ganz verrückt nicht mitzuhelfen."

Er faßte das Ende einer Reihe, riß es hinter sich her und schloß es mit dem andern zu einem Ring: man tanzte und machte den Bodenhock. Bei jeder neuen Strophe wurde der Kreis größer und das Überkugeln heftiger, woran auch des Malers Nachbar, ein großer, schöner Junge, der den Betrieb wohl kannte, schuld war. Wenn jemand beim Fallen sich weh tat, so stürzte er absichtlich, um zu trösten, sehr halsbrecherisch, aber immer glücklich und geschmeidig wie eine Katze hin, rief: „Oia", und tollte sich wieder: so bezwingt man den Schmerz. Aber seiner Knabenkraft war das Spiel noch zu fromm.

Jetzt kam ein Trüppchen Turner, das gefestet hatte, mit kurzen Marschschritten und schrägen Filzen daher. Sie nahmen die Sache in die Hände. Alles was sie aufstöberten, diente zum Spiel. Ein Markttisch wurde herbeigeschleppt und man setzte darüber. Man pfiff Lieder, schlug mit dem Zeigefinger den Takt und tanzte Indianertänze dazu. Man jonglierte und knickte sich in die Knie. Und es erwies sich, daß alle jungen Männer Knaben waren. Sie spotteten über die Mädchen und Frauen nach früherer Knabenart, sie schlugen Purzelbäume. Und es ergriff alle. Da trippelte ein Gehrock in den Kreis, er wurde gestoßen, unterlaufen, fiel auf den Bauch und sprang gleich darauf in rasender Freude umher, riß mit sich fort, wer ruhig dastand. So ging es jedem.

Es schwebte aber aus einem Fenster ein riesiger Teppich hernieder und jener Junge breitete ihn aus und rief: „Wer will Platz nehmen? Reinspaziert meine Herrschaften."

Und als nun einige wie chinesische Götter auf dem Tuch saßen, rollte man es zusammen und wickelte alle ein. Das Ende aber war ein großer Menschenhaufe, aus dem Zehnjährige, Zwanzigjährige und Fünfzigjährige glühend hervortauchten wie aus einem Jungbrunnen.

So war es. Niemand wußte, wie es anfing, niemand, wie es aufhörte.

Der Maler rief: „Kommen Sie und Sie und Sie morgen zu mir."

Er lud mit seinen Armen alle ringsum ein.

II.

Das Gemälde Hannas als Madonna wurde von einem Museum angekauft. Im Zigarrenkistchen des Malers lag ein dünner Teppich von Banknoten. Er mietete sich im Erdgeschoß ein großes Zimmer und hielt die Tür, die auf die Straße ging, stets offen. Da kamen nun zu ihm die Kinder, die hungerten, die froren, die von den Eltern geschlagen wurden. Alle kannten den Zauberer, und die Leute in der Stadt nannten ihn schon den merkwürdigen Mann.

Diese Abende waren komisch: er verstand nicht auf dem Feuerherd zu kochen, und weil doch zuweilen zehn Kinder Hunger hatten, so zündete er fast ebenso viele Spiritusmaschinchen an, von denen er sich jeden Tag ein neues erstehen mußte. Er ging nicht sparsam um mit seinem Geld. Sie summten alle in einer Reihe auf dem langen Tische, es war friedlich zuzuhören und auf das flackernde Licht zu sehen, das sie dem Zimmer spendeten. Seine alte Lampe erhellte nur einen kleinen Teil dieser Welt. Märchenhaft waren die Gesichter im ungewissen Schein, der Schatten der wirren Strubelhaare flatterte über die Stirnen. Man sah nicht mehr, daß die Lippen blau und die Wangen bleich waren.

Jetzt kochte und sang es in allen Pfännchen, und die Tassen standen nicht bereit. Ott eilte erschrocken hinzu und hob die Milch vom Feuer, sie floß schon über, was eigentlich mehr ein Glück, als ein Unglück war, denn die Kinder mußten lachen und bekamen Appetit. Er selbst lachte laut und dachte immerfort: „Herrgott, wer hätte das erwartet von mir!" So saß er im Dunkel, sah zu und platzte immer wieder los. Die Kinder taten ungescheut desgleichen. Bei den Kleineren gabs dann Blasen auf der Milch.

Fast jeden Abend kam ein neues Kind oder wurde von andern gewaltsam hergeschleppt. Einmal ein kleines lahmes, das weinte. Es tat ihm weh, als sie es zerrten.

Es standen schon fünf große Milchtöpfe auf dem dreistöckigen Büchergestell.

Der Lehrer regte sich gewaltig in ihm. Es war ihm eine mächtige Freude, ein Kind auf den Schoß zu nehmen und schreiben zu lassen oder auch nur ihm die Zahlen von eins bis zehn herzusagen. Malte er und ein Junge kam hereingesprungen, so ließ er sofort den Pinsel liegen und gab sich mit ihm ab. Und es ärgerte ihn keineswegs, wenn Tage kamen, da sein Zimmer nie leer wurde. Auch machte er längere Spaziergänge mit ihnen. „Schließlich ist man auf der Welt, das zu tun, was Freude macht. Nur gehts oft lange, bis man weiß, was das ist." Dieser umständliche Satz tröstete ihn über die verlorene Zeit. Er malte kein Bild mehr fertig, und da also auch kein Geld mehr einlief, bereitete er sich auf ein Lehrerexamen vor, das er im Spätherbst auch bestand.

Schon hatte er sich hundert kleine psychologische Beobachtungen aufgeschrieben: Wie lernt, wie gehorcht, wie liebt mich ein Kind am ehesten? Wie bringt man es zum Lachen, wenn es weint? Wie macht man es tapfer und ausdauernd?

Er erzählte oft Hanna davon. Das Wesen eines jeden kannte er.

Da war Jean Louis Berger, schlank, mit schmalem Gesicht, ungemein praktisch. Nachmittage lang würfelte er mit Jungen um Hosenknöpfe, hatte Angst vor den Eltern und kam hungrig zum Maler. Er spielte ein wenig den Haustyrannen. Ott wollte ihn oft fortschicken, denn er war keineswegs arm. Doch lernte er viel von ihm: sich bezwingen, in knäbischen Wortgefechten gutmütig bleiben und lächelnd siegen, Händel schlichten und Stimmen mäßigen.

Da war Pauline Bösiger, ein gebrochenes krankes Kind, das nicht mehr lange leben würde, andächtig und arbeitsam, mit sehr schöner Handschrift. Seine Erlebnisse mit ihm würden ein Buch füllen. Dies Mädchen enthüllte ihm alle seine Schwächen: Soll ich es aufnehmen? Es wird bald sterben — ich bin noch feige, roh, eigennützig. Soll ich es noch lehren? — Ich bin blind. Lernen ist ja seine einzige Freude; wie muß ich zu ihm reden, wie ihm befehlen, wie diesen Augen gehorchen — tausend wie.

Da war Fritzchen Koller: ritterlich, rundlich, blond. Er trug ein altes Matrosenkleid mit grauem Samt-

kragen. Man durfte ihn nicht allzusehr lieben. Er gehörte in die Schönheitstabelle.

Da war ein Mädchen, fast schwachsinnig, aber mit merkwürdig großen zeichnerischen Fähigkeiten. Ott gedachte sie weiter zu bilden und ihr den Weg zu ihrem Beruf zu zeigen.

Da war ein Krummzwerg, der wie ein Igel furchtsam und schweigend zu seiner Nahrung kam, Otts größter Lehrer.

Und es gab Großhänseler hier und gemeine Hotschelmädchen, Faulenzer und angehende Tagediebe, Lachhälse von Gottes Gnaden und gewaltigen Magen, Geschäftsleutchen und Philisterchen.

Aber Ott mochte keines mehr missen. Jedes machte ihn reich.

Den Menschen gegenüber entschuldigte er sein Treiben fast. Ja, er schämte sich bisweilen und hielt seine wohlvorbereiteten Verteidigungsreden.

Den Resignierten sagte er etwa:

„Schließlich will ich dabei nichts andres, als ihr auch. Ich will vergessen. Ihr tut dies dadurch, daß ihr Gedichte leset oder macht, daß ihr malt und musiziert oder allenfalls eine Philosophie zur Verneinung des Willens oder einen Willen zur Macht oder so was aufstellt. Ihr wollt euch dabei nur vergessen. Mir gelingt das am besten, wenn ich einen großen Spektakel in meinem Zimmer inszeniere."

Zu den Lobrednern des Egoismus sprach er:

„Aber hör mal. Es ist doch Zufall, daß du der und der Mensch bist, daß dein Vater deine Mutter nahm und daß gerade der kleine Same aufging, aus dem du entkeimtest. Diesen lächerlichen Zufall vergötterst du nun, alles andre als dies einzige ist dir gleichgültig. Du machst es zum Mittelpunkt der Welt. Du sagst dadurch, der Zufall ist das einzig Richtige. Egoisten aber haben immer ihr Ziel im Auge und gehen stracks drauf los. Ihr Leben ist also doppelt verkehrt und tragisch, ja, es ist überhaupt ganz verrückt. — Diesen Zufall macht man dadurch zur Notwendigkeit, daß man alle Menschen zu sein versucht. Einer von ihnen wäre man auf jeden Fall geworden, zwar vielleicht erst nach hundert Jahren. Drum muß man auch die kommenden Geschlechter lieben. Glaub es nur, wer dies nicht tut, ist lächerlich. Er opfert alles einem zufälligen, unwichtigen, unbekannten Ereignis. Ebensogut könnte er blind und taub einen Regentropfen anbeten."

Wenn er sich aber überlegen fühlte, rief er:

„Die Menschen sind ganz falsch berichtet. Sie meinen, man werde stark, wenn man nur mit Starken lebe, oder edel, wenn man nur mit Edlen sich abgebe, oder glücklich, wenn man nur mit Glücklichen gehe. Das ist wiederum ganz verdreht und verrückt. Diese Kinder sind doch alle schwächlich, armselig und verdorben und fast alle gequält und müde. Ich aber war nie so ausdauernd, so reich, so voller herrlicher Pläne. Ganze Nächte hindurch vermag ich zu arbeiten. Meine schönste Zeit ist gekommen. Der Krummzwerg ist wahrscheinlich nützlicher für die Welt als die hundert, die ihn ausrotten möchten."

Symbolisch.

Der Westwind fegte heulend heut vom Baume
das letzte Blatt, das müd zur Erde fiel,
und, aufgeschreckt aus einem wirren Traume,
bekrächzten Raben laut ihr tot Gespiel.

Rings hingen Nebelschleier an den Hängen.
Sie schienen Hexen mir, die stets bedacht
auf Unheil sind; mit ihren Riesenfängen
den Tag verhüllend, nahte rasch die Nacht.

Drob freu ich mich! Der Schlaf erschließt mir Räume
von seltner Pracht, aus allen Fenstern seh
ich sonnges Land mit Blumen — und die Bäume
ganz wie zur Maienzeit im Blütenschnee.

Und Vögel zwitschern lustig im Gezweige!
Nicht hör ich mehr der Raben heisern Schrei;
ging auch der Tag, mein Lebenstag, zur Neige:
im Schlaf — im Geiste — blüht und singt der Mai!

Nanny von Escher.

Der achte Tag für Denkmalspflege

fand in diesem Jahr zum erstenmal in Verbindung mit der Tagung für Heimatschutz in Mannheim statt. Wenn man bedenkt, was für eine Mauserung dies ist, vom Historischen zum Schönen, sollte man eigentlich voll eitler Freude sein. Auch wenn solche Ungeschicklichkeiten passieren wie die von Professor C. Neumann, der als Ersatz für einen Vortrag des nach Amerika ausgetauschten Professors Paul Clemen über ein Mannheimer Festungstor aus der Vaubanzeit sprach, davon er in der Pariser Bibliothek eine Zeichnung aufgefunden hat, von der es noch trotz seiner Beweisführung dahinsteht, ob sie Projekt oder eine Aufnahme nach dem aufgeführten Gebäude ist. Jedenfalls ist das Tor, weil heute Mannheim keine Festung mehr ist, nicht mehr vorhanden; und wer sich die Zeichnung mit anderen Augen als denen des glücklichen Finders ansah, mochte dies nicht einmal bedauern: mit seinen allzuviel aufeinandergestülpten Bogen und den Obelisken darauf war es ein kurioses Ding, das eigentlich kaum den Mannheimern lokal interessant sein kann. Professor Neumann aber möchte — so schloß er seine rasch hingesprochenen Mitteilungen — daß sich ein Mannheimer Mäcen fände, das Festungstor nach der aufgestöberten Zeichnung in den Mannheimer Anlagen neu aufzurichten.

Wie gesagt, auch das sollte einem nicht die Freude nehmen an der vortrefflichen Gesinnung, die auf den Denkmalstagen unter kluger Führung immer mehr Boden gewinnt. Aber wer so viel bedeutende und auch wohl tapfere Männer tagen sieht, indessen zu Altena in Westfalen aus Ruinen wieder eine moderne Ritterbaukastenburg gebaut werden soll, wozu das Kohlen-Syndikat schon 200 000 Mark beigesteuert hat: der muß sich doch zweifelnd fragen, ob es nicht ebenso gut oder schlimm wäre, wenn alle diese Herren sich nicht bemühten.

Kein Zweifel, die Bewegungen des Heimatschutzes und der Denkmalspflege kommen aus zu verschiedenen Lagern her, und die höchsten Einflüsse sind in Deutschland nicht derart, daß hier eine so starke Geschlossenheit erhofft werden kann, wie etwa in der Schweiz, wo sie tatsächlich nicht nur eine Einsicht, sondern auch eine Macht ist. In der Heidelberger Schloßaffäre haben wir zwar zum wenigsten einen Stillstand erreicht, aber eigentlich doch nur, weil das Geld nicht da war, während die Lauffenburger Sache verloren ging durchs Geld, das der Fiskus dabei verdiente. Es wird bei uns noch zu viel gestritten über die Grundsätze: auf dem Denkmalstag sind Oechelhäuser und Gurlitt gleicherweise vertreten wie Bodo Ebhardt und Tornow, da ist im Grunde kaum etwas anderes zu erwarten, als daß das Allerschlimmste verhindert und allmählich seine Einsicht zu einer Macht ausgebaut wird. S.

Herausgeber W. Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H., Druck A. Bagel, Düsseldorf.

Heinrich Aldegrever:
Bildnis des Albert von der Helle, 1538.
Aufnahme: Althaus.

Abb. 2. Anbetung der heiligen drei Könige. Schüler des Conrad von Soest (um 1430). Rechter Flügel des dreiteiligen Klappaltars, mit dem Tod der Maria in der Mitte, gestiftet von dem Propst von St. Walpurgis Johannes von Blanckenberch (1422–43). Aus dem Walpurgisstift in Soest, jetzt in Münster, Landesmuseum.
Aufnahme: Inventar der Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen.

Ausstellung für kirchliche Kunst in Soest, August 1907.*

Den Mittelpunkt bildete die Ausstellung westfälischer Bilder des 15. Jahrhunderts. In der hellen, von der Sonne durchstrahlten Minoritenkirche kamen sie zu ihrer eigentümlichen Wirkung. Hier fing die fröhliche bunte gelblichbraune, von vielem Glanzgold noch erhöhte Farbenstimmung der Soester Schule wieder an zu leben! Für solche lichten, schattenfreien Hallenkirchen des 14. und 15. Jahrhunderts sind diese Werke eigentlich geschaffen.

Von besonderem Interesse waren einige Bilder der Blütenperiode der Soester Malerei (vom Anfang des 15. Jahrhunderts), die in Düsseldorf 1904 nicht ausgestellt waren. Gleichwohl fehlte auch hier wieder das Hauptstück dieser Zeit, der Niederwildunger Altar Meister Conrads von 1404.** Aus seiner Schule sah man den Altar aus Darup (Kreis Koesfeld, Nr. 20), den man bisher nur, nach ziemlicher Postfahrt und Fußwanderung, in dem dunklen Nebenschiff der kleinen Pfarrkirche eingemauert, studieren konnte. Von demselben Meister stammt der neu aufgedeckte Altar aus Isselhorst (Kreis Bielefeld, Nr. 27); im 17. Jahrhundert ist ein Abendmahl von einem rohen Handwerker darübergemalt worden, jetzt wird er in Münster mit größter Sorgfalt bloßgelegt. Man sieht schon die Kreuzigung in der Mitte losgeschält, mit einer herrlichen Frauengruppe, vier Passionsszenen auf den Seiten. Die Kreuztragung ist dieselbe wie auf dem Daruper Altar, aber auch so würde man die Hand dieses feinsten Schülers Conrads wiedererkennen; es ist derselbe, der den Altar aus Warendorf (Nr. 21) gemalt hat, und der einzige, dem man die wunderschöne, vielumstrittene Kreuzigung im Kölner Museum allenfalls zuschreiben könnte. Der Warendorfer Altar, den man in Düsseldorf 1904 noch in seinem ursprünglichen Zustande sah, gebräunt vom Alter und matt geworden, ist, beiläufig bemerkt, inzwischen in Köln restauriert worden; und zwar so, daß er aussieht, wie eben gemalt und frisch lackiert. Dasselbe ist mit dem Nicolausbild aus der Conradschule (Nr. 17) geschehn. In Soest sind die herrlichen Wandmalereien des 12. und 13. Jahrhunderts, die diese Stadt, wie keine zweite, aufzuweisen hat, durch die Restauration verdorben und für die Wissenschaft entwertet worden. Hier könnte man vielleicht zur Entschuldigung anführen, daß die Kirchen heute noch gebraucht werden und niemand dem Pastor zumuten kann, in einem archäologischen Museum Gottesdienst abzuhalten. Aber bei Tafelgemälden fällt der Grund fort. Vor allem die Bilder der Frühzeit des 15. Jahrhunderts, deren Linien so leise, deren Farben so zart, ich möchte sagen hingehaucht sind, vertragen nicht den geringsten Eingriff.

Abb. 1. Heilige Dorothea. Meister Conrad von Soest (um 1404). Aus dem Walpurgisstift in Soest, jetzt in Münster, Landesmuseum. Aufnahme: Inventar der Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen.

Neuaufgefunden wurden zwei bisher als Schranktüren benutzte Flügel eines Tafelgemäldes, die im Osthofentor verwahrt werden (Nr. 93, 94). Sie zeigen sehr verblaßt: Petrus vor dem Richter und Kreuzigung Petri von einem rohen Nachfolger Conrads. Er hat den sogenannten Jakobi-Altar der Wiesenkirche (um 1420), die Predella mit den 12 Aposteln in St. Paul (Nr. 33) und die Wandgemälde in den Fensterlaibungen der Hauptkrypta des Patroeli-Domes gemalt. Roh und grell namentlich in den Farben, aber charakteristisch, frönt er der Vorliebe der Soester Schule für rosenrote, blaue und grüne Kuppelarchitekturen beinahe leidenschaftlich. Diese Kuppeln sind unter zahlreichen Belegen der greifbarste für die Beziehungen der Soester Schule im Anfang des 15. Jahrhunderts zur italienischen (byzantinisch-toskanischen) Malerei des Trecento. Diese Beziehungen sind, soweit sich das übersehen läßt, durch die enge Verbindung Soests mit Cleve und Burgund angeknüpft worden. Der mit dem Jakobi-Altar-Meister zusammenhängende Blanckenberch-Altar aus St. Walpurgis (1422 bis 1443), jetzt in Münster, war wegen des schadhaften Zustandes nur in Photographie ausgestellt; er ist eine der spätesten Blüten der Richtung Meister Conrads (Abb. 2). Am Ende der vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts, können wir annehmen, ist dieser Stil erloschen.

Den darauf folgenden sogenannten Realismus übernahmen die Westfalen, ebenso wie die Kölner, von der flandrischen Schule, den Nachfolgern der Eycks (Roger van der Weyden, Meister von Flémalle). Damals, um die Mitte des 15. Jahrhunderts, scheint die Triebkraft und Energie, die Hermann Wynrich („Meister Wilhelm") und Conrad von Soest besaßen, diese Malerschulen verlassen zu haben. Es ist, als ob die stille archaische, etwas verträumte Stimmung in den nieder-

* Katalog der Ausstellung für kirchliche Kunst zu Soest vom 11. August bis 1. September 1907, verbunden mit einer Ausstellung von Werken Aldegrevers, mit 16 Tafeln, Druck von Bruckmann, München. Die Abteilungen waren: Tafelgemälde. Aldegrever und seine Zeit. Skulpturen, Metallsachen usw. Gewebe. Siegel. Handschriften, Buchmalerei, Stadtansichten usw. Photographien, farbige Aufnahmen usw.

** Wenn man bedenkt, daß von diesem schönsten Werk der westfälischen Malerei, einem der allerwichtigsten Werke deutscher Malerei überhaupt, noch keine ordentliche Photographie zu haben ist, so wird man die Wichtigkeit der von Bode auf dem jüngsten kunsthistorischen Kongreß vorgeschlagenen „Monumenta artis germaniae" erkennen.

Abb. 3. Beweinung und Grablegung Christi. Westfälischer Meister, vielleicht Soester Schule (um 1430–40).
Ausschnitt aus einem der beiden Flügel aus dem Pfarrhaus zu Langenhorst, jetzt im Landesmuseum zu Münster (nach Nordhoff: Körbecke).
Aufnahme: Inventar der Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen.

rheinischen und westfälischen Meistern nunmehr einen solchen Grad erreicht, daß sie die Aktivität und das Temperament einbüßen, die dazu gehören, um neue Bahnen im Felde der Kunst einzuschlagen. Damals erhoben sich in Süddeutschland die herrlichen Gestalten des Conrad Witz in Basel, des Moser in Tiefenbronn, des Multscher in Ulm, des Tucher-Altar-Meisters in Nürnberg! Von den westfälischen Bildern des neuen Stils auf der Ausstellung stammte kaum ein Zehntel aus Soest selbst. Ein Teil der Bilder rechnet allerdings insofern zur Soester Kunst, als ihre Grundelemente auf der frühen Soester Schule aufgebaut sind. In erster Linie steht eine Gruppe von Arbeiten im Museum zu Münster, die vor der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sind und von Nordhoff dem Johann von Körbecke aus Münster zugeschrieben werden: zwei Tafeln aus Marienfeld, Verspottung und Grablegung Christi (Nr. 64, 65), und zwei Tafeln aus Langenhorst, jede mit vier Passionsszenen (Nr. 67, 68, Abb. 3 u. 4).*

* Die Zuschreibung Nordhoffs ist ganz hypothetisch: ein Meister Johann von Körbecke aus Münster (1446–91) malte unter dem Abte Arnold für Kloster Marienfeld einige Bilder. Nun wird zum Jahr 1457 vom Chronisten Pater Hartmann ein großer Flügelaltar beschrieben, der im Jahre 1670 zerstreut wurde und auf den Flügeln Passionsszenen hatte. Die beiden Tafeln aus Marienfeld könnten von diesem, eventuell von Körbecke gemalten Altar herrühren. – Die Langenhorster Tafeln stammen, nach den ganz Eyckschen Trachten und dem Stil zu schließen, aus den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts, könnten sogar (vergleiche den Meister Franke in Hamburg von 1435!) noch in die dreißiger Jahre fallen! Die Amelsbürener Kreuzigung (63), vielleicht von derselben Hand, gehört schon in die Mitte des Jahrhunderts. Die Kreuzigung im Soester Krankenhaus (63) ist noch später und von anderer Hand.

Abb. 4. Auferstehung Christi. Westfälischer Meister, vielleicht Soester Schule (um 1430–40).
Ausschnitt aus einem der beiden Flügel aus dem Pfarrhaus zu Langenhorst, jetzt im Landesmuseum zu Münster (nach Nordhoff: Körbecke).
Aufnahme: Inventar der Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen.

Ihre wichtige Stellung in der Entwicklung, ebenso wie ihre seltsame Schönheit beruht darin, daß sie den hohen, „idealen", in der italienischen Trecentomalerei wurzelnden Stil der Meister Conrad-Schule verschmelzen mit der Form- und Farbenkraft, dem Realismus der Niederländer. Sie hätten im Katalog gleich hinter die frühe Gruppe gesetzt werden müssen. Aus dem Marienfelder Meister wächst nun der sogenannte Schöppinger Meister hervor, der etwa 1450–70 tätig war. Seine frühesten Arbeiten, die Tafel aus Nordwalde (1450–60) und der große Flügelaltar aus der Soester Wiesenkirche im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Abb. 5), zeigen dies deutlich. Leider waren diese Werke, wie die Mitteltafel des Schöppinger Altars (Abb. 6) und der engverwandte Altar aus Haldern im Kölner Dom, nur in Photographie zu sehen.* Trotzdem der Schöppinger Meister direkte Entlehnungen vom Meister von Flémalle verwendet, so ist er, im Ganzen gesehen, die rassigste Künstlererscheinung unter den Westfalen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Seine bunten Farben und Goldflächen setzt er allerdings mosaikartig zusammen, aber doch taucht er das Ganze in einen sonnigen, gelblich blonden Ton!

Die Hauptrichtung der westfälischen Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geht aber von dem Meister des Liesborner Altars von 1465 aus; sie findet gewissermaßen in den Gebrüdern Duenwege am Anfang des

* Friedländer nennt noch ein Stück eines Altars auf der Ausstellung des Burlington-fine Art Club in London (Repertorium für Kunstwissenschaft 1906) als vom Schöppinger Meister herrührend.

Abb. 5. Anbetung des Kindes, Maria, Joseph und Engel. Schöppinger Meister, Soester Schule (nach 1450). In Anlehnung an den Meister von Flémalle.
Linker Flügel des sogenannten „Jarenus"-Altars aus der Wiesenkirche in Soest, jetzt in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Aufnahme: Inventar der Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen.

16. Jahrhunderts ihren Abschluß.* Von dem besten Schüler des Liesborners, dem von Koch so genannten Meister der Lippborger Passion, war der Altar aus Sünninghausen (Nr. 51) ausgestellt; seine Hauptwerke, die Kreuzigungen in der Soester Hohnekirche und aus Lippborg in Münster, waren in Photographie ausgestellt. Eigenhändig scheint mir auch der Altar aus Lünen zu sein (Nr. 54–57); dagegen die heilige Veronika aus Lünen in Münster (Nr. 58) und die Kreuzeslegende aus Liesborn (von zur Mühlen, Nr. 59, Abb. 7) stehen dem Liesborner selbst näher. Die Tafeln des sogenannten N. Suelnmeigr (man liest den Namen aus den vielleicht nur dekorativ gemeinten Buchstaben eines Saumes, Nr. 41–45) in Münster gehören schon dem Anfang des 16. Jahrhunderts an, wie das Renaissancekostüm, die Hallenarchitektur, die malerische Behandlung der Landschaft und die blasse, an Gerard David gemahnende Tönung ohne weiteres zeigen.**

Abb. 6. Die Apostel und Maria blicken dem himmelfahrenden Christus nach. Schöppinger Meister, Soester Schule (nach 1450). Ausschnitt aus dem linken Flügel (innen) des großen Altars in der Pfarrkirche zu Schöppingen.
Aufnahme: Bruckmann, München 1905.

Die einzige Renaissancemalerei von Bedeutung in Soest ist der früher fälschlich dem Aldegrever zugeschriebene Flügelaltar der Wiesenkirche, etwa 1525 entstanden; von derselben Hand sind die Außenseiten der Flügel aus Amelsbüren (Nr. 81, 82) und aus Lünen (Nr. 83, 84). Nach Nordhoff sind sie einem (wiederum sehr hypothetischen) Gert van Lon aus Gesecke bei Lippstadt, der von etwa 1500–1530 tätig war, zuzuschreiben. So viel ist sicher, daß sie nicht von derselben Hand sind, als die Kreuzigung aus Hörste bei Lippstadt (Nr. 79) und das Jüngste Gericht (auf den Flügeln Margarethenlegende) im Paderborner Dom (Nr. 85); das sind ganz gotische Arbeiten vom Ende des 15. Jahrhunderts, scharf in der Zeichnung, hölzern in der Form und trocken in der Farbe. Es hätte sicher die Übersichtlichkeit des Katalogs

* Scheibler nennt in seiner Rezension (Westdeutsche Zeitschrift 1883, S. 300) diese vom Liesborner Meister ausgehende Richtung die „idealistische", womit er doch nur das Süßliche in der Haltung und Weinerliche in den Gesichtszügen verstehen kann, denn die Formengebung dieser ganzen Richtung beruht doch durchaus auf den allgemeinen niederländischen Grundlagen, wie auch die der niederrheinischen Malerei der Epoche.

** Der Berichterstatter der Kunstchronik (Nr. 33, vom 27. September) sagt, man sollte es kaum glauben: „Hier (in Nr. 41–45, Suelnmeigr) offenbart sich schon das Eindringen der niederländischen Weise, die dann in den Werken des Johann von Körbecke dominierend wird." Während die Werke des sogenannten Johann von Körbecke, jene Langenhorster und Marienfelder Tafeln, um 50 bis 60 Jahre vor denen des Suelnmeigr entstanden sind! Wie es mit der scheinbar so großen Sachkenntnis des Dr. Waldmann bestellt ist, geht beispielsweise daraus hervor, daß er Forschungen Ludorffs über westfälische Malerei erwähnt, von denen in Wirklichkeit nichts existiert, während er Ludwig Scheibler, dem die Forschung der westfälischen Malerei, man möchte sagen, alles zu verdanken hat, nicht nennt. Er weiß auch, daß der Liesborner Meister „italienischen Eindrücken erlegen" sei. Wahrscheinlich schließt er dies aus der oft kolportierten Bemerkung, die jemand vor langer Zeit gemacht hat: der Liesborner sei in seiner Empfindung dem Angelico von Fiesole verwandt. Von italienischen Eindrücken ist keine Rede. Es ist eine der schönsten Aufgaben der modernen Kunstgeschichte, die Einflüsse herauszufinden, die der einzelne Künstler empfängt, wodurch nicht allein erst das ihm Eigentümliche, sondern auch die kontinuierliche Entwicklung der Kunst ins Licht kommt. Hierbei ist aber die größte Präzision notwendig und man darf nicht, wie es Mode wird, seine Augen über die Welt und durch die Jahrhunderte rollen, und verwandte allgemeine Empfindungen für wirkliche Beziehungen halten.

vermehrt, wenn er mehr auf chronologische Reihenfolge und genaue Datierung Wert gelegt hätte (wo er an Firmenich Richartz' Katalog der Düsseldorfer Ausstellung 1904 ein so vortreffliches Vorbild hatte), daß er als das Material in viele, zum Teil sehr hypothetische Gruppen zerteilte. Überdies herrschte in der Aufstellung der Bilder ein solches Durcheinander, daß kein Fernerstehender das Bild der Entwicklung gewinnen konnte. Man hätte auch deutlich die Bilder der Soester Provenienz von den auswärtigen trennen müssen; so, wo ein Teil der Soester Bilder außerdem fehlte, erhielt man keinen klaren Begriff der eigentlichen lokalen Malerei. Für die Duenweges, deren Schwerpunkt am Niederrhein liegt, hätte man Möbelwagen und Versicherungssummen sparen können, noch mehr für die to Rings aus Münster. Vor allem gab die Abteilung „Aldegrever und seine Zeit" einen unklaren, wo nicht gar falschen Eindruck. Denn die Sache liegt so, daß Aldegrever allein in seiner Zeit in Soest stand. Die Blüte der Soester Kunst, die um die Mitte des 12. Jahrhunderts begonnen hatte, begann nach der Fehde (1449) bereits zu welken, im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts sind nur noch vereinzelte Malereien in Soest entstanden, und dazu ist es zweifelhaft, wie bei dem Altar der Wiesenkirche von 1473, ob sie von Soester Malern gefertigt sind. Die Renaissance fand die Stadt verarmt und entkräftet. Die Reformation, 1530, in welchem Jahre Aldegrever nach Soest kam und in die revolutionäre Eidgesellenbrüderschaft eintrat, besiegelte den Niedergang. Nach der Hinrichtung Schachtrops 1533 verließen die reichen Ratsfamilien die Stadt, die Baulust erlahmte. Wie in den Kirchen alle feierlichen Vigilien und Messen „und wat des narrenwerkes mer is" abgeschafft wurden, bestimmte die Kirchenordnung auch, daß „de unyrakelbelde wech- und bygesloten werden, men schal ock keine mer anrichten nock maken laten". Aldegrever hat seine Kunst wirklich nicht in Soest gelernt, sondern in Nürnberg, wo er in Dürers Werkstatt gearbeitet hat; seine frühesten Arbeiten sind Kopien nach Dürer und Beham. Es ist merkwürdig, zu sehen, wie dieser größte westfälische Künstler in einer fremden Kultur seine Wurzeln findet. Was von Malereien Aldegrevers in Originalen oder Photographien herbeigeschafft war, wird ihm seit zehn Jahren ohne Diskussion abgesprochen, mit Ausnahme allenfalls des Bildes der Lichtenstein-Galerie; dagegen die einzigen in Frage kommenden Bilder, der Christus in Prag von 1528 und Graf Philipp von Waldeck von 1535, waren übergangen.

Abb. 7. Zweikampf (Gottesgericht) zwischen Konstantin und Marentius auf der Tiberbrücke vor Rom. Schule des Liesborner Meisters (etwa 1470–80).

Ausschnitt aus der Tafel mit der heiligen Kreuzlegende aus Kloster Liesborn, jetzt von zur Mühlen, Haus Offer, genannt Ruhr. Zur Illustration der damaligen Sitten sei an folgendes Zeitereignis erinnert: Am 18. Juni 1448 schickte der Jungherzog Johann von Cleve, der am burgundischen Hofe erzogen war, von Soest aus seine Herolde Namur und von Laer in das Lager des Erzbischofs Dietrich von Köln und forderte ihn zum Entscheidungskampf auf, um die vierjährige Fehde endlich zu beendigen. Der greise Erzbischof forderte darauf den Junker zum Zweikampf angesichts beider Heere zwischen Unna und Werl! Johann nahm ihn an, er kam aber, aus unbekannten Gründen, nicht zum Austrag.

Der Laie wird hier einen netten Begriff von der Malerei Aldegrevers mit nach Hause genommen haben. Eisenhoit, der berühmte Warburger Goldschmied († um 1603) hat zu Soest nur insofern Beziehungen, als im Patrocli-Dom zufällig ein Kelchfuß von ihm verwahrt wird. Damals war es mit Soest überhaupt ganz vorbei. Die Spanier rückten 1616 ein, die Stadt schmolz ihren Silberschatz ein, um die Kontribution zu zahlen, sie lieh zu diesem Zwecke auch die Kelche aus den Kirchen. Was aber endlich den Meister Albert von Soest angeht, dessen Holzschnitzereien (im Lüneburger Rathaus) in einer langen Reihe von Photographien ausgestellt waren, so hat Behncke schon vor zehn Jahren in seiner Monographie über den Meister auf der ersten Seite gesagt, daß „von Soest" hier ein Familienname ist, wie er in Niederdeutschland häufiger vorkommt. Er hat mit der Stadt Soest also nichts zu tun. Wie sollte damals in Soest ein technisch so handfertiger Meister leben, wo, wie es heißt, im Jahre 1590 der eben errichtete städtische Galgen zusammenfiel, und Soest rings im Lande verspottet wurde: es hätte nicht einmal einen Schreinermeister, der einen ordentlichen Galgen zimmern könnte!

Bei der Aufstellung der Metallarbeiten hätte man besser getan, wirklich wertvolle Stücke, wie den Patroclischrein, den Reginenschrein aus Rhynern von 1457, den Kelch der Petrikirche, das Eisenhoitkreuz, die galvanoplastischen Nachbildungen des Eisenhoitschatzes in Herdringen, in den hellen Kirchenraum zu bringen, statt sie in dem dunkeln Remter zusammen mit zahllosen unbedeutenden Kelchen, wie man sie auf jeder Auktion und in jedem Kirchenschatz sehen kann, zu vergraben. Geschmacklose Sachen dagegen, wie zum Beispiel die Brauttruhe aus Hamm und die schlechten Kopien spätgotischer Wandmalereien auf Papierfetzen, sollten, wenn sie denn ausgestellt werden müssen, an möglichst verschwiegene Stellen placiert werden. Die Abneigung des Publikums gegen die altdeutsche Kunst wird so lange bestehen, als man ihm schlechte Handwerksware vorführt, die es (gegen seine Überzeugung, nur weil sie „altertümlich" ist) bewundern soll. Als ob die alten Zeiten nicht ebensoviel Geschmacklosigkeit besessen hätten, wie unsere!

Recht beachtenswert waren die eigentlichen Susatensia: die Siegel, Urkunden, Rechtsbücher und Stadtansichten. Vor lauter Einwänden wollen wir nicht vergessen, dem Verein Heimatpflege, insbesondere Herrn Pastor Clarenbach in Borgeln, für die Ausstellung zu danken.

Dr. Hermann Schmitz.

Die Sonder-Ausstellung für christliche Kunst in Aachen 1907.

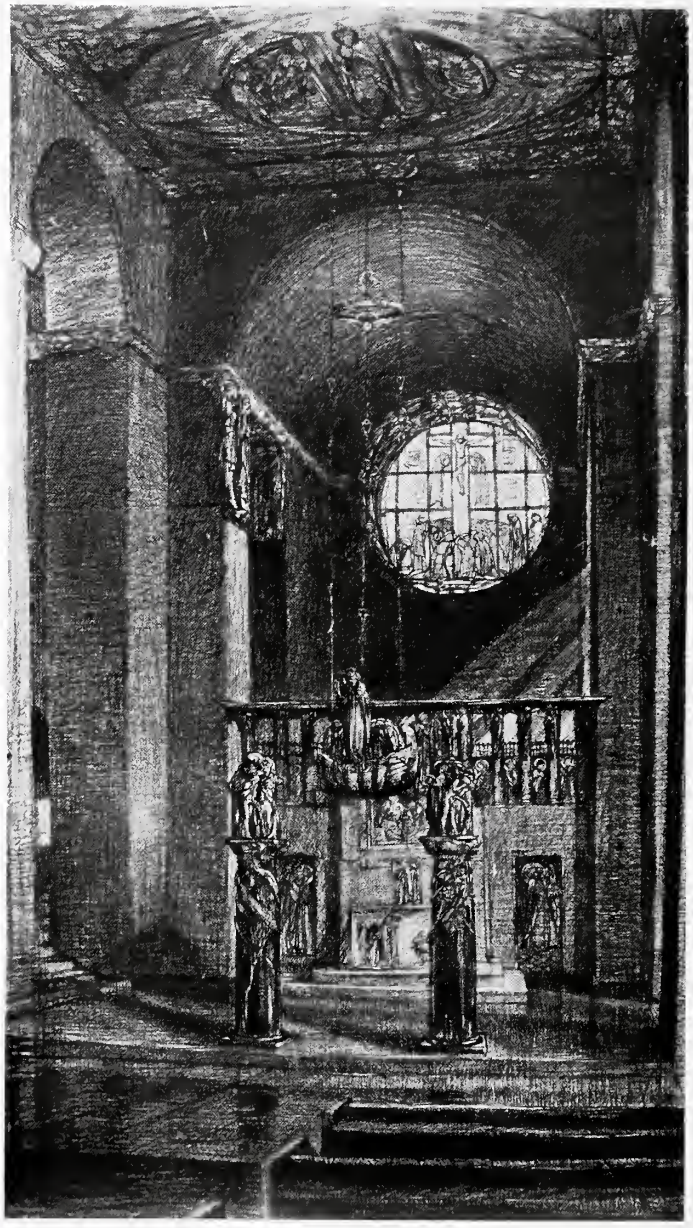
Seit einigen Jahren steht auf meinem Bücherbrett ein Buch, das ich gern zur Hand nehme, weil mich seine glückliche Ausstattung freut: das evangelische Gesangbuch für Elsaß-Lothringen, von der Straßburger Pastoral-Konferenz herausgegeben und durch Otto Hupp mit Einband, Vorsatzpapier, Initialen usw. einheitlich versehen, überhaupt nach seiner Anweisung bei Philipp von Zabern in Mainz gedruckt. Dieses Gesangbuch fand ich mit Vergnügen in der Ausstellung für christliche Kunst zu Aachen wieder, als den nicht nebensächlichen Bestandteil einer übersichtlichen Sammlung der modernen Versuche, auch auf dem Gebiet der kirchlichen Kunstpflege aus dem Schlendrian herauszukommen. Was ich als ein vereinzeltes Beispiel betrachtet hatte, ordnete sich da als eins der vielen Zeichen in eine energisch eingebrochene Bewegung ein, für deren grundsätzliche Darstellung den Veranstaltern Herrn Professor Max Schmid und Dr. Schweitzer, dem Direktor des Suermondt-Museums, lebhafter Dank und die Anerkennung gebührt, eben durch solche Sammlung der Bewegung zu einem ersten Erfolg verholfen zu haben.

Die ganze Angelegenheit ist für uns Rheinländer, wie man so sagt: in Fluß gekommen, seitdem Professor Clemen im Rheinischen Provinzial-Landtag seine vielbemerkte Rede gegen die sinnlose Aufwendung für kirchliche Monumental-Malereien hielt, wo wir doch eigentlich weder Künstler dazu noch überhaupt eine Auffassung monumentaler Malerei in jenem dekorativen Sinn besäßen, der für eine malerische Ausschmückung feierlicher Räume erforderlich sei. Man hat diese Rede törichterweise auf einen Angriff gegen die zuständige Düsseldorfer Akademie und ihren Maler christlicher Gegenstände Eduard von Gebhardt beschränken wollen, dessen Ausmalung der Friedenskirche zu Düsseldorf ziemlich gleichzeitig vollendet war. Als ob an dem grundsätzlichen Mangel dadurch etwas geändert wäre, daß ein Meister wie Gebhardt in eine schlechtgebaute und nebensächliche Vorstadtkirche einige Bilder in größeren Dimensionen malt, als sie eigentlich seiner Begabung liegen! Natürlich wird das etwas anderes, als die landläufige Heiligenbildermalerei, aber für die notwendige Schulung unserer Generation in dekorativen Aufgaben ist es ein Ereignis nebenbei. Solange man bestenfalls zwischen dem vergrößerten Staffeleibild und einer mechanischen Kopisterei alter Dekorationen hilflos hin und her pendelt, wird die allgemeine Kläglichkeit trotz gelungener Einzelleistungen bleiben. Um was es sich in der kirchlichen Malerei handelt, ist dies: planmäßig Kräfte zu wecken und zu erziehen, die sich dem Studium und der Übung dekorativer Wirkungsmittel und Gesetze in großen Hallen ebenso energisch widmen, wie sich die vergangene Generation der Gewinnung kleinmalerischer Vorzüge im Staffeleibild befleißigt hat. Nirgendwo wartet die Architektur als Mutter der Künste sehnsüchtiger auf ihre Tochter als hier; weil die eifrige Gewohnheit geschmückte Kirchenwände verlangt, die traditionellen Professionisten aber kaum noch etwas mit der Kunst zu tun haben, so daß also die Kirche ihren wertvollsten Bundesgenossen die Kunst gerade da entbehrt, wo sie ihn am wenigsten entbehren kann.

Freilich darf nicht übersehen werden, daß die verehrte Mutter Architektur als Kirchenbaumeisterin selber noch im Zustand der ersten Besinnung steckt; namentlich in unserem deutschen Vaterland, obwohl die guten Leistungen da doch nicht so kärglich selten sind, wie es gegenüber der englischen Gediegenheit auf der Aachener Ausstellung schien. Dann, um in die Kritik dieser Veranstaltung einzutreten: weder Hoßfeld mit seinen zahlreichen Um- und Neubauten von Landkirchen noch Karl Moser oder Theodor Fischer, die süddeutschen Kirchenbaumeister, waren da; so daß also unsere besten Leistungen fehlten, während man Schilling & Graebener und uns mit ihrer jugendstiligen Kirche zu Strehlen endlich in Ruhe lassen sollte. Von den ausgestellten deutschen Kirchenbauten waren außer dem Entwurf für eine evangelische Kirche in Hagen von Peter Behrens, die in der nächsten Nummer dieser Zeitschrift eine besondere Darstellung finden wird, eigentlich nur einige Dorfkirchen von Pützer bemerkenswert, während die englischen Beispiele die Überlegenheit der modernen englischen Baukunst auch auf diesem Sondergebiet glänzend bewiesen. Sieht man solch einen Entwurf wie den abgebildeten von Wilson an, der in nichts seine Modernität verleugnet, so spürt man den Geist alter Kathedralen unheimlich auferstanden; es scheint, als ob die Neigung der Engländer zum Kirchlichen — abgesehen von ihrer größeren baukünstlerischen Schulung zurzeit — sie geeigneter zu derartigen Dingen mache als zum mindesten die deutschen Protestanten.

Vergleicht man den Entwurf von Wilson z. B. mit dem abgebildeten von Paul Rößler, so wird man sofort gewahr, welchen Einfluß eine gute Architektur auf die Ausmalung hat. Trotz einer Überfüllung mit Statuen, trotz Glas- und Wandbildern bleiben dem Raum bei Wilson edle und freie Wandflächen, während der Ausmalung Rößlers etwas Barbarisches und durchaus Willkürliches anhaftet. Dort hat die Herrschaft einer guten Architektur längst das Gefühl geklärt, wie eine Malerei sich dekorativ einzufügen vermöge, dort ist augenscheinlich eine Schule dekorativer Maler längst in Blüte, während unsere Meister Gebhardt, Steinhausen und Uhde ihre Bilder auch an Kirchenwände malen, wenn sich die Gelegenheit gibt, sonst aber an der dekorativen Ausgestaltung des Raumes im besten Fall nur den Anteil nehmen, daß sie ihn zu ihren Bildern stimmen. Der Entwurf zu einem Kuppelmosaik für St. Paul in London von Richmond vermag in keiner Einzelheit dem bekannten Mosaik für ein Krematorium in Hagen von E. R. Weiß standzuhalten (dessen Karton in Aachen gezeigt wurde), und doch ist kein Zweifel, daß der Engländer dem Deutschen trotz seiner tieferen Kunst überlegen ist in der geschickten Einfügung seiner Malereien in einen Raum. Und dabei ist E. R. Weiß doch unser bester dekorativer Künstler.

Der einzige Deutsche, der im Dekorativen den Engländern gleich heimisch ist: Melchior Lechter, der Schöpfer des überreichen Pallenbergsaals im Kölner Kunstgewerbe-Museum, bleibt wiederum in der Originalität seiner Formensprache ganz zurück. Er archaisiert streng und



Wilſon, London:
Entwurf für eine Kloſterkirche.

fühl, und wo er warm werden will — wie eben im Pallenbergsaal — wird er leicht schwülstig. Ihn trennt eigentlich nicht allzuviel von den Dekorateuren alten Schlages, etwa dem verstorbenen Frankfurter Meister Linnemann; und wollte man sich wirklich eine deutsche Schule für dekorative Raumschmückung denken, wie sie Professor Clemen anscheinend wünschte, so könnte man ihn als Meister doch nur mit dem Unbehagen darin sehen, daß wir auf moderne Lösungen von vornherein verzichtet hätten.

Freilich etwas anderes als Professor Schaper, dem man die Ausschmückung des Aachener Domes mit Mosaiken anvertraut hat, ist er immerhin; er macht Kunst und jener eigentlich nicht. Aber man braucht seinen abgebildeten Entwurf für ein Wandgemälde nur mit dem gleichfalls abgebildeten „Noli me tangere“ von Thorn Prikker zu vergleichen, um die Unzulänglichkeit seiner nachgeahmten Gotik zu empfinden. Nicht, daß die Formensprache des in Krefeld lebenden Holländers anziehender wäre: sie zeigt besonders kraß jene Gewaltsamkeiten der Empfindung, die uns Modernen so leicht anhaftet, wenn wir an die Darstellung erhabener Dinge gehen. Aber sie ist zum mindesten so dekorativ wie nur ein Blatt von Melchior Lechter und ist es doch als Erfolg eigener Anschauung und eigener Arbeit. Und daß sie eigentlich kunstgewerblich bleibt, d. h. in ihrer Linienführung etwas äußerlich Gewolltes behält, das sich mit dem Inhalt nicht deckt, also nicht hohe Kunst wird: ist gewiß das Schicksal aller dekorativen Malerei, die trotzdem eine würdige Aufgabe für alle bleibt, denen das Große, genannt Monumentale, versagt ist.

Richmond, London: Entwurf zu einem Kuppelmosaik für St. Paul, London.

Denn kein Zweifel: an den Fresken Rethels im Aachener Rathaus gemessen, bleibt selbst der feinen traumhaften Studie zur Ausmalung der Aloysiuskapelle in Harlem von J. Toorop etwas Witziges anhaften, das sie kleinlich erscheinen läßt gegenüber jener ganz vom Gegenstand erfüllten Kunst. Die Monumental-Malerei bleibt wie die große Tragödie den Großen vorbehalten, die alle Wirkungsmittel, auch die dekorativen, gleichviel beherrschen und sich ganz an den Gegenstand hingeben können ohne jeden künstlerischen Vorbehalt, weil ihr Genie doch alles von selbst in große Formen gießt. Insofern ist die dekorative Malerei immer nur ein Surrogat, aber für die Ausmalung von Räumen das einzig erträgliche. Wenn einer im Stil Rethels die Wände zu füllen versucht, der kein Rethel ist, wofür das Aachener Rathaus gleichfalls die Beispiele liefert, so wird mit einer dem Laien kaum merklichen Verschiebung gleich etwas unsagbar Klägliches daraus, weil gerade jenes instinktive Gefühl für große dekorative Formen, das dem Genie todsicher innewohnt, verlassen und so statt großer Ordnung eine bunte kleinliche Unordnung gegeben wird, worin das Schicksal so ziemlich aller Historienbilder der letzten fünfzig Jahre bestand.

Die Franzosen hatten das Glück, in Puvis de Chavannes einen Künstler monumentaler Größe nicht nur zu besitzen, sondern auch rechtzeitig zu erkennen, während wir Deutschen Feuerbach wie Marées verunglücken ließen und uns zurzeit gegen den Schweizer Hodler, in dem sich das Genie Rethels in gerader Linie fortzusetzen scheint, mit wahrem Fanatismus wehren. Die Franzosen können uns auch einen Künstler zeigen, der, seinen großen Meister begreifend, sich klugerweise auf das Dekorative beschränkt und sich somit als ein wahrer Schüler von Chavannes erweist: Maurice St. Denis. Von ihm wurde in Aachen ein liebenswürdiges Bild gezeigt, das am vollkommensten das erfüllt, was wir für unsere Kirchen und sonstige Hallen haben müssen: Bescheidung vor dem Gegenstand, den Großen seine große Prägung überlassend, dekorative Ausfüllung einer Fläche, ohne Allüren, in sanften klug gestimmten Farben und ruhigen Linien, so diskret, daß jener kunstgewerbliche Beigeschmack, der wie gesagt bei den Arbeiten Thorn Prikkers ihre dekorative Wirkung unangenehm hindert, beseitigt ist.

Von solcher Art müßte der Lehrer einer dekorativen Schule sein, die als erstrebenswertes Ziel aus diesem Teil der Aachener Ausstellung anspricht. Und da müssen wir schon eingestehen, daß wir Deutschen einen solchen Lehrer hätten, allerdings ganz und gar nicht als christlichen Künstler. Liebenswürdiger und zarter kann man

Paul Rößler, Dresden: Entwurf für die Innenausmalung einer protestantischen Stadtkirche.

die Forderung reiner Dekorationen kaum erfüllen, als sie Ludwig von Hofmann in seinen Wandgemälden für die Museumshalle in Weimar erfüllt hat. Wenn wir heute hören, daß einmal die Möglichkeit bestand, diesen Künstler an die Düsseldorfer Akademie zu ziehen, müssen wir aufs neue jene Engherzigkeit beklagen, die den staatlichen Kunsteinrichtungen in Preußen als ein unzerstörbares Erbübel anzuhaften scheint.

Nun ist mit Absicht bislang in dieser Betrachtung etwas Apartes übergangen worden, ein Ereignis, das sich in klösterlicher Stille vollzog und alles bestätigt, was über die Möglichkeit einer dekorativen Schulung hier gesagt wurde: Das Benediktinerkloster Beuron im Hohenzollern-Sigmaringischen hatte anfangs der siebziger Jahre das Glück, in P. Desiderius Lenz und P. Gabriel Wüger zwei künstlerisch begabte Brüder zu besitzen, die ganz im Sinn altklösterlicher Kunstübung abseits vom Modegang der Malerei auf ihre Weise und für die Zwecke ihres Ordens Kunst zu treiben begannen und schließlich eine moderne Klosterkunstschule gründeten, deren Leistungen, in Aachen wie vordem in Wien in einem besonderen Raum gezeigt, alles andere auf die Seite des Versuchs stellten durch die würdige und unbeirrte Vollendung ihrer Bildungen. Vom Bau ihrer Kapellen bis zur Ausmalung und Ausschmückung mit jeder Art von Stickerei und Metallgerät ist ihre Arbeit gegangen; und wenn auch kaum so etwas wie ein eigener Stil bei ihnen ausgebildet ist, so haben sie doch durch liebevolle Versenkung und geduldige Arbeit alter Schönheit ein neues Gesicht geben können, so daß man mit wahrhafter Freude Stück für Stück ihrer Arbeiten betrachtete, mit dem besonderen Vergnügen an der modernen Aufmachung, in der sie ihre Sachen zeigten.

Bei ihnen wurde deutlich, daß die Grundlage aller kirchlichen Kunst bei dem üblichen Reichtum an innerer Ausstattung und kirchlichen Gebrauchsgegenständen das ist, was wir heute Kunstgewerbe oder angewandte Kunst nennen. Von hier aus — nicht von der „hohen Kunst" aus, wie man lange glaubte — wird man eine Wiederbelebung versuchen können. Das zu zeigen, war wohl die eigentliche Absicht der Aachener Ausstellung. Aachen ist ein Hauptplatz der kirchlichen Goldschmiede- und Stickerei-Werkstätten. Ein großer Kreis rheinischer Kirchen wird von hier aus versorgt; wie selbst aus manchem ausgestellten Stück ersichtlich war, nicht immer im Sinn irgend einer idealen Forderung. Wie überall, war auch in Aachen das ehemals blühende Kunsthandwerk in Technik und Material heruntergekommen, wovon sich vereinzelte Werkstätten erst mühsam befreien. Ihnen zur Hilfe zu kommen, zum Gegenbeispiel der landläufigen geringen Sachen, war das Beispiel eines Saales mit alten Werken christlicher Kunst gegeben, der zweifellos den eigentlichen Anziehungspunkt der Ausstellung ausmachte. Aus der Umgebung Aachens, namentlich aus der holländisch-belgischen Nachbarschaft, waren herrliche Stücke der Kirchenschätze beigebracht worden, die immer wieder wie bei dem Reliquienschrein zu Amay oder beim Reliquienkreuz aus St. Servatius zu Mastricht den nachtwandlerischen Geschmack der alten Handwerksmeister staunend bewundern lassen. Die Einzelbeschreibung der Stücke steht dem Verfasser nicht an noch liegt sie im Rahmen dieser Betrachtung; doch darf hier wohl gesagt werden, daß die Aufstellung der Gegenstände durch Dr. H. Schweitzer das Gesamtbild dieser alten Kunstwelt ebenso glänzend gab, wie es die Betrachtung jedes einzelnen Stückes ermöglichte. Es war ein Saal zum Schwelgen in der Schönheit vortrefflicher Metallbehandlung und wunderbaren Emails, so schön, daß man seines eigentlichen erziehlichen Zweckes fast vergaß und sich draußen etwas verwundert in den Kojen des modernen Kunstgewerbes fand.

Denn auch aus dem Modernen zur Anregung des heimischen Handwerks die guten Beispiele beizubringen, hatte der rastlose Organisator dieser Ausstellung Professor M. Schmid nicht versäumt. Die Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf und mehr noch diejenige von Krefeld unter

Wolbrandt zeigten, wie der unablässig anregende Geschmack der Künstler uns trotz allem Protest der Handwerksmeister und Fabriken in wenigen Jahren weiter gebracht haben, gerade in technischer Hinsicht. Mit Vergnügen sah man hier Aachener Firmen wie Steenarts und Witte in vortrefflichen Stücken gemeinsamer Arbeit mit entwerfenden Künstlern. Je rascher hierin die Verständigung gefunden wird zwischen Künstler und Handwerker, Entwerfer und Ausführer, um so eher werden wir uns auch auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst den alten Leistungen nähern.

Denn wer wollte leugnen, daß man die Bravourstücke von C. A. Beumers in Düsseldorf nur mit dem schmerzlichen Bedauern sieht, daß in ihnen eine unübertreffliche Meisterschaft in Nachahmungen vergeudet wird. Diesem Zauberkünstler ist nichts Technisches mehr unerreichbar, er vermag die wunderbare Schönheit alten Emails sowie jegliche Pracht fein gearbeiteten Metalls so vollkommen herzustellen, daß auch der beste Kenner, durch seine Nachbildungen alter Reliquienkästchen getäuscht, sie nicht mehr von den Originalen unterscheiden kann. Ist es nicht eine Verschwendung, daß diese einzige Meisterschaft im Technischen nicht der feinsten künstlerischen Erfindung unserer Tage dienstbar wird? Schon die gelegentliche Verbindung Beumersscher Technik mit dem Geschmack von Oeder zeigte, was hier zu erreichen wäre, wenn sich eine übersprudelnde Erfindung damit verbände.

Gelegentlich der ersten Düsseldorfer Ausstellung wurden schon einmal in dieser Zeitschrift die Geschwister Kremers in Aachen erwähnt, die auch diesmal durch einige wohlgeratene Stickereien angenehm auffielen. Damit müßte nun eigentlich die Aufzählung der gelungenen Einzelleistungen beginnen; so angenehm und verdient sie für manchen Aussteller wäre, den Leser würde sie doch nur verdrießen. So seien nur noch die Glasfenster von Freitag in Düsseldorf und Rößler in Dresden genannt und der Aachener Bildhauer Burger, der in dem „Friedhof" durch einige Arbeiten interessierte.

Daß auch die moderne graphische Kunst in christlichen Wandbildern wie im Druck christlicher Bücher herangezogen war, belebte das Bild bei der Durchwanderung sehr. Hier zeigten die englischen Drucker ihre Überlegenheit und wieviel wir Deutschen da noch zu lernen haben; und hier wurde die verzweifelte Energie verständlich, mit der die Schriftgießerei der Gebrüder Klingspor in Offenbach seit einigen Jahren das deutsche Druckmaterial zu verbessern sucht.

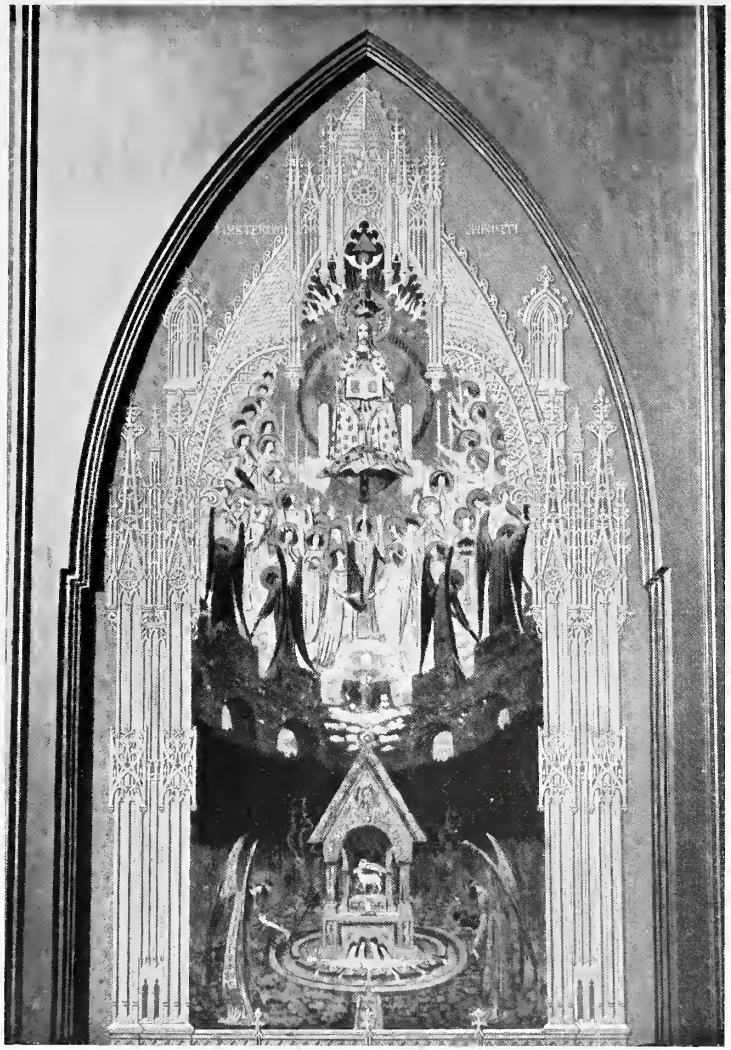
Daß der Name Wilhelm Steinhausen allein in dieser Abteilung vorkam, war eigentlich der einzige schwerwiegende Mangel der Ausstellung. Genau genommen ist er der einzige Künstler, der in der christlichen Monumental-Malerei als Meister angesprochen werden kann,

Jan Thorn Prikker, Krefeld: „Noli me tangere".

freilich nur ganz im evangelischen Sinn, als klarster Gegensatz katholisch mystischer Überschwenglichkeit.

So war die Ausstellung zu Aachen, trotzdem Überlebtes darin überflüssig viel und einiges Lebendiges nicht vertreten war, im Ganzen wohlgeeignet, für jegliche Frage der modernen kirchlichen Kunst-Übung und -Pflege Beispiele zur Anregung und Lösung beizubringen. Und nicht vergessen soll ihr werden, daß sie in eine nicht eben günstige Eisenhalle geschickt und würdig eingebaut war, wofür das Hauptverdienst wohl außer dem ausführenden Architekten Franeort den beiden wiederholt genannten Männern zugerechnet werden muß, die in gemeinsamer Arbeit einer größeren handwerklichen Ausstellung diese interessante Beigabe verschafften.

Von dieser handwerklichen Ausstellung selbst zu reden, fällt nicht in den Rahmen dieser Zeitschrift, ausgenommen die Zimmer der Aachener Kunstgewerbeschule, in denen einzelne Kamine von derber und materialgerechter Arbeit besonderes Lob verdienen. S.



Melchior Lechter, Berlin:
Mysterium Christi, Entwurf für ein Wandgemälde.

Toorop, Haag: Studie zur Ausmalung der Aloysius-kapelle der neuen Kathedrale St. Bavo in Harlem.

Soest,

sprich Sooſt, iſt ganz gewiß nicht jedem Deutſchen dem Namen nach bekannt, und ſelten wird jemand gefunden, es ſei denn ein Weſtfale, der ſchon dort war. Ich will hier nicht den Ungeſchmack begehen, es noch das „deutſche Brügge“ zu nennen, es iſt auch heutzutage keine tote Stadt, vielmehr ein Ackerbürger- und Kleinfabrikantenſtädtchen, hat eine kleine Garniſon, iſt Knotenpunkt von Eiſenbahnen, ſelbſt einer Strecke nach Berlin, und ſteht mit ſeinen Schinken im allerbeſten Ruf. Doch war es im Mittelalter eine der mächtigſten Städte in Deutſchland, eine von den wenigen, die Köln zu trotzen vermochten. Ohne eigentlich zu verfallen, iſt es beiſeite liegen geblieben, als die Induſtrie in dem ſtillen Bauernland Weſtfalen Rauch und Armut aus den Schätzen des Bodens zu erzeugen begann. So ſtehen ſeine großmächtigen Kirchen ſonderbar in dem Gerümpel kleiner Bauern- und Bürgerhäuſer und Haus- und Küchengärten. Und ganz aus einem grünen Stein gebaut, der mit dem Kupfergrün der Dächer faſt übereinſtimmt, woraus die Architektur dieſer Bauten etwas Unbegreifliches gewinnt. Seine Verbindung von bürgerlichem Kleinleben und übermächtig ragenden Monumenten und Erinnerungen gibt Soeſt mehr etwas Luſtiges ſtatt Totes. Und das einzige Bedauern iſt eigentlich dies, daß ſeine Schätze der Baukunſt und der andern Künſte ſo arg beiſeite ſtehn und drum verloren ſcheinen.

Das mag denn auch das Gefühl geweſen ſein, das einige tapferen Leute, vor allem Paſtor Clarenbach, auch Ludwig Schröder zu der Ausſtellung trieb, die in der erſten Abhandlung dieſes Heftes eine fachmänniſche Kritik findet. Sie wollten weniger der Wiſſenſchaft als ihrer Stadt einen Dienſt leiſten und die empfindſamen Menſchen unſerer Zeit erinnern, daß hier einmal die Kunſt weſtfäliſche Blüten auf eigene Fauſt zu treiben verſuchte. So mag der Leſer eine luſtige Ironie darin finden, daß ich der ſcharfen Kritik von Dr. Hermann Schmitz hier ein Kapitel aus ſeinem Buch über die „Mittelalterliche Malerei in Soeſt“ anſchließe, worin er ſich den genannten Soeſtern treu verbündet zeigt. S.

Die Soeſter Malerei im Anfang des 15. Jahrhunderts.

Iſt es ſchon ſchwer, zu erklären, auf welche Weiſe die am Ende des 14. Jahrhunderts neu erwachende deutſche Malerei, unter Anlehnung an burgundiſche und italieniſche Malkunſt, allmählich eine eigene Vorſtellung von der Natur gewinnt: ſo iſt es noch viel ſchwerer zu ſagen, wodurch ſich die Soeſter Malerei von der der übrigen deutſchen Landſchaften unterſcheidet. Denn dieſe Richtung* iſt noch ſo ſehr Ausdruck eines allen gemeinſamen Gemütszuſtandes, wie es die Kunſt während des ganzen Mittelalters geweſen war, daß die Eigentümlichkeiten der Stämme erſt leiſe bemerkbar werden. Aber ſie werden bemerkbar. Man ſagt ſich vor den Hauptwerken, daß ſie nur in Soeſt entſtehen konnten. Man würde das Problem von einer falſchen Seite auffaſſen, wenn man dieſe Beſonderheiten in äußerlichen Zügen ſuchen würde, etwa im ſpitzeren Oval der Köpfe, in den höher geſtreckten Geſtalten, in dem trockeneren Farbenauftrag. Man kann es nur im Großen faſſen. Denn es begründet ſich in einer Summe aus Überlieferung, geſellſchaftlicher Kultur, Stammeseigenheit und zuletzt der klimatiſchen und geologiſchen Verhältniſſe.

Deshalb ſind die am Anfang dargeſtellten Eindrücke in Erinnerung zu bringen.

Wieder treten wir auf der Höhe des Haarſtrangs aus dem Arnsberger Walde und gehen die durch mannshohe Kornfelder führende Straße hinunter. Ein Wind kommt von Norden über die Niederung und ſtreicht über die Kornfelder zum Gebirge hin. Er iſt voll von Blüten- und Ährengeruch, doch ſpürt man, daß er vom Meere weht. Aus dem Gold des Weizens und dem Silber des Hafers leuchten rote Mohn- und blaue Kornblumen. Dahinter, in der Niederung, ſieht man weite Wieſenflächen, mit gelben Dotterblumen und weißem Schierling beſät. Hier graſen Kühe und Pferde. Auf einzelnen Feldern ſind die Mäher bei der Ernte. Die Knechte in blauen Kitteln ſchneiden das Korn, Mägde in bunten Röcken, durch große, weiße, ſauber gebänderte Kopftücher gegen die Hitze geſchützt, binden Garben. Und ſchon kommen beladene Karren den Weg herauf, die Planken und Räder glänzen in blauen oder grünen Farben; ſchwere Gäule ſind vorgeſpannt; am Zaumzeug der Köpfe hängen rote Bommeln und blanke Meſſingtroddeln.

Nun ſenkt ſich die Straße und über dem gelben Korn ſieht man die Wälle, die Linden, die roten Dächer und die grünen Türme unſerer Stadt, um ſie her Obſthöfe und Nutzgärten. Der Himmel iſt wolkenlos, die Sonne glüht. Die Häuſer ſind farbig getüncht, meiſt einſtöckig, ihre Giebel mit Holz beſchlagen; da die Ernte noch nicht eingefahren iſt, können wir durch die Luken auf die Speicher ſehen und gewahren nicht ſelten Schinken, Würſte und Speckſeiten an den Dachbalken hängen. Die Fenſterrahmen ſind rot oder grün geſtrichen; an den Balken der reicheren Höfe iſt Holzſchnitzerei, Kerbſchnitt, gotiſches Maßwerk, Jagdſzenen, hin und wieder kämpfende Drachen; manchmal iſt ſie bunt bemalt oder vergoldet. Das fällt uns in die Augen, da wir aus dem Sauerlande kommen. Dort, wo vorwaltend enge Täler, Tannenwälder, kleine Dörfer ſind, haben die Häuſer ein anderes Anſehen; die Dächer ſind mit ſchwarzem Schiefer gedeckt, die Wände weiß getüncht, das Holz an Fenſterrahmen, Torflügeln und Balkenwerk iſt ſchwarz geſtrichen; der Unterſchied ſcheint in den Trachten ebenfalls zu beſtehen.* Am Dom ſind die Krambuden der Wandſchneider und Wollweber, die Weinſtuben der Zünfte verſchwunden; die Bürger ſind zum Ackerbau zurückgekehrt, wie es im Anfang war. Am Markttag drängen ſich die Stände

* In Köln Meiſter Wilhelm (Hermann Wynrich), in Nürnberg Meiſter Berthold, in Schwaben Lucas Moſer von Weil, in Salzburg der Meiſter Pfennig, in Soeſt Meiſter Conrad.

* Vergl. die Farbentafeln bei Joſtes, Weſtfäliſches Trachtenbuch: XXII (Börde) und XXIV (Siegerland). Der Unterſchied im Farbengeſchmack iſt handgreiflich. — Natürlich ſpielt beim Häuſerbau das Material der Gegend eine wichtige Rolle; man hat im Gebirge das Holz und bricht dort den Schiefer. — In Soeſt und der Börde iſt allein der grüne, poröſe, weichbrüchige Mergel. In Paderborn ſchneeweißer harter Sandſtein. In Münſter hellgrauer Baumberger Sandſtein. In Osnabrück roter Sandſtein. Am Rhein viel Tuff aus der Eifel und Baſalt. Der Soeſter Mergel leuchtet wärmer als die übrigen.

der Bauern aus der starkbesiedelten Börde; aus dem Arnsbergischen, ja vom Sintfeld kommen sie her. St. Patroclus und St. Petrus sehen auf das Treiben herab; das Goldblech an den Fenstersäulen ist verblichen;* aber der grüne, unvergleichlich schöne Stein leuchtet durch die Jahrhunderte. „Man wird hier wie von selbst zum Altertume hingeführt, und eine erinnernde Stimmung bemächtigt sich der Seele" (Immermann).

„Sie waren zu einem geräumigen Wiesenplatze gekommen, welcher aber gleichwohl noch innerhalb der Ringmauern der Stadt lag. Auf demselben erhob sich eine alte gotische Kirche, grün wie die Wiese" (Immermann). Das ist Maria zur Wiese. Am Ende des südlichen Nebenschiffs zieht der Jakobsaltar die Blicke auf sich. Auf den Flügeln leuchten vier Heilige; sie stehen auf gemustertem Boden, über sich glühendrote Baldachinarchitekturen mit grüngestrichenen Gewölben. Schlägt man die Klappen auf, so erscheinen auf der linken die anbetenden Könige, auf der rechten die um das Bett der sterbenden Maria versammelten Apostel; auf der Mitteltafel aber als wichtigste Angelegenheit die Kreuzigung. Auf der breitgezogenen von rotgestrichenem Rahmen eingefaßten Fläche drängen sich viele bunte Figuren um die drei Kreuze, mehr als die untere Hälfte des Bildes ausfüllend. Es ist ein Gewimmel von roten, hellblauen, moosgrünen Gewändern, weißen Kopftüchern. Rechts ist eine Reiterschar: rothaarige Jünglinge in Gold- und Silberbrokat, mit Zacken- und Zaddelwerk, auf plumpen roten und grauen Pferden, deren Schwänze aufgebunden sind. Dahinter Juden mit spitzen Turbanen; rechts geharnischte Knechte in silberglänzenden Rüstungen. Zwischendurch links und rechts Knaben mit Armbrüsten; einer zu Pferde, ein Kränzchen im Haar, wie zum Schützenfest; die Christum gekreuzigt, sind wahrhaftig Westfälinger gewesen.* Diese grellen Farben glühen hell auf vor dem dunkelgebräunten bebuschten Erdreich. Zwei rotgefärbte Burgen auf Waldhügeln links und rechts am Rande. Die Fröhlichkeit steigert sich durch das Gold und Silber der Rüstungen. Dieser Altar, zwar roh und beschädigt, ist als Typus für einen Soester Altar beschrieben; schon wegen seiner Aufstellung am ehemaligen Ort, vor den nackten grünen Mergelwänden, in dem hellen, sonnendurchleuchteten Hallenraum der Maria zur Wiese. Die Freude am bunten Leben ist nun aber gedämpft durch stille Feierlichkeit, wie sie den Bildern an der Scheide des Mittelalters eigen ist. Alles ist noch aus der Ferne gesehen; nichts von dem Geschrei, das die Kreuzigungsdarstellungen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erfüllt; auch würde man ein Abendmahl nicht finden, wo Schinken gegessen und Bier maßkrugweise getrunken wird. (Vgl. das Wildunger Abendmahl mit der Glasmalerei im nördlichen Portal der Wiesenkirche, 15. Jahrhundert, zweite Hälfte). Übrigens ist die Symmetrie gewahrt; hierin und in dem vielen Golde spricht sich die fromme Gesinnung aus. Man könnte an eine Nachwirkung der byzantinisierenden Malerei des 13. Jahrhunderts denken.** Dr. Hermann Schmitz.

* Vielleicht war auch das Dach mit bunten Mustern bedeckt. Vergl. Effmann, Deutsche Bauzeitung 1887.

* Christliche Altertümer oder Beweis, daß die, so Christum gekreuzigt und Johannem den Täufer enthauptet, Westfälinger gewesen. Solingen 1793 (Wiederabdruck Köln 1860).

** Deren wichtigste Werke in Soest entstanden sind.

Mittelfeld vom Jakobi-Altar in „Maria zur Wiese", Soest.

Wunderwald: Skizze zu einer Dekoration für den letzten Akt zum „Kaufmann von Venedig".

Und noch einmal die Bühne Immermanns.

Die kleine Abbildung einer Skizze zur Dekoration des letzten Aktes vom Kaufmann zu Venedig kann nur eine Andeutung geben, wie zauberisch das Bühnenbild selber im Schauspielhaus zu Düsseldorf war. Man weiß, wie dieser Akt voll innigster Lyrik ganz unbekümmert der leidenschaftlichen Gerichtsszene angehängt ist, unkünstlerisch fast oder wenigstens nicht konstruktiv; und dennoch als ein Meisterzug dieses aller theoretischen Klauberei spottenden Genies. Das Drama ist zu Ende, wenn der Jude zertreten und verhöhnt beiseite kriechen muß; doch wäre dieses Ende häßlich und würdig einem antisemitischen Tendenzstück. So nimmt der große Dichter uns sacht bei unsern Ohren: Nein Herrschaften, so entlasse ich euch nicht. Nun sollt ihr hören, was für Kerle dies sind, die einen Juden so über Gebühr mißhandeln konnten. Und merkwürdig, wie das Liebespaar daliegt im weichen Gras und unter allen Sternen, und wie die Seele ihnen zu singen anfängt und auf die Lippen drängt in urheimatlichen Worten: Da ist es doch nicht anders, als wäre der venetianische Jüngling der Tochter des Juden gefolgt in die Urwälder orientalischer Poesie. Schöneres wird in dem ganzen Stück nichts gesprochen und selten bei Shakespeare etwas, das so verträumt, so sentimental versunken ist. Dieselbe Tochter hat ihren Vater brutal bestohlen und ihr Vater hat um seine Ringe mehr gejammert als um sie: kraß stehen diese Eigenschaften gegeneinander und stimmen nicht für unser Gefühl. Der Dichter aber, der uns die eine Seite zeigte und unserm Spott preisgab, er holt zum Schluß die andere her und überschüttet uns mit Poesie, die aus dem selben Volke kommt.

Nun denke man sich diese Dekoration im blauesten Silberlicht (denn Licht im Raum ist anders als Farbe auf dem Papier) und nun da mitten vor dem Brunnen, aufleuchtend mit ihren Gewändern wie rot und braun gefleckte Panthertiere, die Menschen des letzten Aktes darein, die alle kaltblütig rohe Sachen taten und nun so zarter Poesie erfüllt und dennoch so handfest sind nach Shakespearischer Art, um auch das mit einigen derben Witzen abzuschütteln: mir ist bei diesem Anblick zum erstenmal glaubhaft geworden, daß es auch Bühnenbilder gibt, die das Wesen einfacher Dekoration überschillernd doch einen künstlerischen Genuß vermitteln können, der sich wohl neben der feinen Leinwand eines Künstlers hält. Dieses Bild war traumhaft schön und stark zugleich, nicht süß und dennoch zart wie ein Gespinnst aus Seide, viel schönere Musik dazu als die von Humperdink, obwohl die sehr geschmeidig die süße Lyrik in diesem brutalen Stück umkleidete.

* * *

Und, nicht um paradox zu werden: wenn man so bald nach diesem Kaufmann, der im Recht ist, wenn

auch in einem überhitzten, im Volksfeind den Dr. Stockmann sieht, den auch sein Recht und die brutale Verachtung seiner Mitbürger zu tollen Sachen treibt: wahrhaftig, man sieht dasselbe Stück, nur anders angewandt. Ob diese norwegischen Badeörtler ihren Haß mit einem verrückten Badearzt haben oder die fastnachtslustigen Venetianer mit einem überspannten Juden: es bleibt das gleiche Volksvergnügen. Der Badearzt ist so wenig ein Volksfeind wie der Jude in Venedig ein Feind der Republik: aber Venetianer wie Badeörtler sind in tiefster Seele jedem feind, der nicht von ihrer Seele, der nicht dem Pöbel angehörig, nicht ihres Gleichen ist. Bei beiden Männern steht die Tragödie zu spitz: sie treiben den Keil ihrer Persönlichkeit scharf in die Masse, was sie an Idealen zur Stütze haben, hält sie nicht aufrecht für unser Bewußtsein, es bleiben nur Ideen übrig und ein gekränktes Recht. Wir lächeln schließlich ein bißchen mit, obwohl wir immer noch dem Pöbel zürnen, ein Lachen wird es aber nicht und keine Komödie.

Also eine Tragikomödie, ihr närrischen Theoretiker der „neuklassischen Richtung" in Deutschland, die ihr so lange mit dem Zirkel und Zollstock an allen Meisterwerken herum gemessen habt, bis sich der pöbelhafte Durchschnitt gab, was wohl ein Drama ist von rechtem Schnitt, „Bau" wie ihr sagt, um danach selber zu bauen mit fleißigen Händen, Tragödie nach Tragödie, davon uns jede so gleichgültig ist, wie eine Lebkuchenburg. Was nämlich so ein rechtes Stück ist, da müssen euch die Haare — sofern ihr welche habt — zu Berge stehn: so fehlerhaft ist das, wie dieser Kaufmann und dieser Volksfeind es sind. Um so interessanter aber für uns und um so feiner als Aufgabe für den Schauspieler, wenn er ihr gewachsen ist.

So wie Gustav Lindemann diesem Volksfeind gewachsen war. Dieser arme liebe Narr, der schließlich am stärksten ist, weil er allein steht, der immer Recht hat, aber auch nichts anderes, der in seiner Menschenunkenntnis mit sonderbaren Lumpen von der Presse Ideale gemeinsam zu haben glaubt, die bei der Teilung scheußlich in Fetzen gerissen werden: Dieser Savonarola als Badearzt ist nämlich lange als ein Held der Jugend genommen worden, als ein Symbol der unterdrückten Wahrheit und wie das so in jungen Köpfen heißt. Und so gespielt, wird aus dem Stück ein echter Sudermann. Wenn aber einer hergeht und nimmt sich diesen Stockmann vor als tragikomische Figur, an der wir unser Mitleid mit unserer Sympathie geteilt hingeben können, als sonderbares Gemisch von Scharf- und Sprachsinn, jedenfalls aber als treuen Narren seiner Überzeugung, ganz semmelblond und engbrüstig auch: dann wird aus diesem Tendenzstück junger Köpfe auf einmal eine Dichtung von reifer Freiheit, die nicht einmal mehr ironisch, sondern ganz erfüllt ist von einer lächelnden Anschauung menschlicher Gebresten. Und weil die Gebresten auch da sind, wo des Dichters Herz sein möchte: so lächeln wir ihm heiter zu, und nehmen es nicht mehr so bitter, daß seine Badeörtler in der kompakten Majorität ganz hundsgemeines Viehzeug ist.

Es gehört Selbstüberwindung dazu, sich so zu spielen, das Gegenteil von Possart auch wohl von Kainz ist es, die sich selber in einer edlen Attitüde als Helden spielen und weil das Publikum im Helden sich selber edel fühlen und also den edlen Helden sehen will, auch des Beifalls immer sicher sind. Hier heißt es, vor sich selber auf der Lauer liegen, sich jeder Eitelkeit entwöhnen und gleichsam mit dem edlen Material des eigenen Körpers und der eigenen Geste — denn wer spräche sich das Edeltum von selber ab — ganz kühl ein schlichtes Ding hinstellen, von dem direkt kein Wort zum Herzen gehen, doch sich im Ganzen das eindrucksvolle Bild einer Gestalt unvergeßlich aufbauen soll: Das schwerste für unsere Schauspieler — die leider in sich selber und ihre Mittel verliebt sind — und ganz das Gegenteil von aller Tradition. So spielte Gustav Lindemann am Schauspielhaus zu Düsseldorf den Volksfeind; und ich muß sagen: zu den fünf oder sechs unvergeßlichen Eindrücken vom Theater — mehr habe ich bis jetzt trotz eifrigem Besuch in früheren Jahren nicht eingebracht — wird seine Leistung gehören. Kein Schauspieler der Welt wird mir seinen Stockmann wieder aus meiner Anschauung herausspielen können: wie er mit kurzen Schritten pedantisch ging und kaum den vielen Atem aufbrachte für seine großen Worte, und wie er in der Volksversammlung lächerlich dastand wie einer, der sich den Säbel vor der Schlacht aus den Fingern nehmen läßt und dann noch verlangt, als Kämpfer ernst genommen zu werden, und wie er gerade da am meisten zu sich selber kam und vor seinen Mitbürgern Monologe hielt, wie einer auf dem Sterbebett anfängt, mit sich selber abzurechnen, dies alles war unübertrefflich und als eine Riesenleistung von Sprach-Energie zu Ende geführt.

* * *

Dergleichen sieht man im Schauspielhaus zu Düsseldorf, das wirklich im Geiste Immermann sich unermüdlich zeigt, der Schauspielkunst wie auch der Bühnenkunst weiter zu helfen. Da tauchen immer wieder Pläne auf in Deutschland von nationalen Festspielbühnen und dergleichen; es scheint, wie wenn die große Phrase uns hier nicht mehr verlassen wollte. Denn wer auch nur ein bißchen Augen hat zu sehen, weiß doch, wie sehr die Frage der Bühne selber das traurigste von allen Kunstkapiteln ist, wie sehr wir im Begriff waren, sie wenigstens für die Gebildeten der Nation zu verlieren; und wie sich nur an einzelnen Stellen in Deutschland ein paar Immermanns bemühen, den Boden langsam wieder zu gewinnen für eine Kunst, die wieder in das geistige Leben unseres Volkes als Macht eintritt. Von großen Wirkungen kann hier noch nicht die Rede sein, auf allgemeine Erfolge müssen die tapferen Kämpfer verzichten; aber wir Wenigen, denen die Verzweiflung dieser Arbeit aufgegangen ist, wir sollten nicht aufhören, dafür einzustehen. An uns wird es dann mit gelegen haben, ob wir der kommenden Generation auch eine deutsche Bühne weitergeben können.

Das Düsseldorfer Schauspielhaus ist heute noch ein verlorener Posten, wie einst der Posten Immermanns verloren war. Sollten wir Leute am Niederrhein es nicht vermögen, ihn zu halten? Oder müssen wir im neuen Deutschen Reich die Augen demütig nach Berlin gerichtet halten, weil da allein sich Publikum für Ehren- und Lebenssachen der Nation beibringen läßt?

W. Schäfer.

Wiesbaden.

Über das neue Kurhaus in Wiesbaden ein Wort zu sagen, fühlt man sich in München mehrfach herausgefordert.

Zunächst hat hier die Presse in lauten Tönen von einem Triumph der Münchner Kunst gesprochen. Triumph der Münchner Kunst „im Ausland". Da darf man wohl nach dem Sinn des Wortes fragen, des Wortes „Münchner Kunst". Was dazu gehört und was nicht dazu gehört. Etwa das Münchner Rathaus und sein neuer Turm? Und seine über alle Maßen rohe Kellerdekoration? Für bierselige Lokalpatrioten gewiß. Für sie allein scheint das ja auch geschaffen. Die Münchner Kunst — die wir kennen — lehnt höflich ab.

Oder — um unserem Gegenstand näher zu rücken — der Münchner Justizpalast? Es scheint, daß die Zeitungen die Sache so verstehen. Aber dann müßte man auch das Schloß auf Herrenchiemsee zur Münchner Kunst rechnen. Und in diesem Sinn freilich kann man dann das Kurhaus in Wiesbaden einen Triumph der Münchner Kunst nennen.

Aber in keinem andern. Wenn man den Justizpalast — Justizgebäude im würdelosen deutschen Sprachgebrauch — als französische Kunst, oder als europäische Kunst des achtzehnten Jahrhunderts bezeichnet, so sagt man damit etwas; aber Münchner Kunst? Die Architektur ist wahrlich diejenige Kunst, wo Plagiate, wenn sie auch noch so offenkundig sind, zu Ruhm und Triumphen führen. Wenn heut einer aus Sätzen von Mozart und Haydn Symphonien zusammenstoppeln wollte, er käme übel an; in der Architektur wird man mit dem gleichen Verfahren ein berühmter Mann. Wie schwer hat man einem Lenbach eine gewisse plagiatorische Charakterlosigkeit zum Vorwurf gemacht, und doch wird man die stark persönliche Note, die aus seinen besseren Schöpfungen sehr bezeichnend hervorklingt, nicht wohl leugnen können; als großer Architekt aber wird schon gerühmt, wer längst Geschaffenes rein kunstgewerblich verarbeitet. Das Handwerk mit seiner allerdings großen Summe von Technik und Wissen, die darin stecken kann, gilt hier schon für die Kunst. Die Anwendung der Kunst anderer, auch anderer Jahrhunderte, auf kunstgewerbliche Schöpfungen, Geräte oder „Gebäude" bringt hier schon hohen Künstlerruhm.

Man darf nicht mißverstehen wollen. Die Forderung der Originalität in einer architektonischen Schöpfung ist nicht gleichbedeutend mit der eines neuen und eigenen Stils. Nie war der Stil in diesem Sinn Sache des Einzelnen; selbst an die genialste individuelle Begabung wird nicht die Forderung gestellt, einen neuen Stil zu schaffen, und wo ein solches Schaffen sich ausnahmsweise einmal vollzieht wie etwa bei Michelangelo, wird es weder dem Künstler noch sonst jemand zunächst bewußt.

Wir können auch nicht verlangen — und verlangen es nicht — daß ein in der Zunft alt gewordener und im Herkommen, ja zum größten Teil in der Wissenschaft (Wissenschaft von den Stilen) wurzelnder Architekt sich der jungen Bewegung anschließe, die aus der Geschichte und Philosophie des Stils gerade das Gegenteil von dem entnimmt, was man seither daraus entnommen hat, das Gegenteil von äußerem Abgucken, von kopierendem Nachahmen, die vielmehr, und zwar zum erstenmal bewußt (worin ihre Gefahr liegt), auf einen neuen Stil, d. h. den Stil der Zeit, hinarbeitet. Die Folge dieser Bewegung, wenn sie alle Gefahren überwindet, woran wir fest glauben, wird sein: daß ein willkürliches Zurückgreifen auf alte Stile gar nicht mehr denkbar sein wird.

Heute sind wir noch nicht ganz so weit. Heut müssen wir es noch, wenn wir nicht aus Prinzip am unrechten Platz radikal sein wollen, als eine anständige und verdienstvolle Tat preisen — weil doch auch damit die neue Bewegung gefördert werden muß —: wenn einer nicht in Stilen hin und her fackelt, um seine Gelehrsamkeit auszukramen, sondern den in der Zeit letzten, für Monumentalbauten also das Barock, als den einzig berechtigten anerkennt, damit aber schaltet aus dem Gewissen der eigenen Zeit heraus, also daß er ihm nicht nur ein individuelles Gepräge, sondern auch den Charakter seiner Zeit und seines Volkes mitteilen muß.

Wie dieser Charakter hinsichtlich seiner Hauptrichtungslinie sich aussprechen wird, darüber kann kein Zweifel sein. Vereinfachung wird sein Hauptmerkmal ausmachen. Mit dieser einen Tendenz der Vereinfachung wird schon die größte Gefahr, die, in sklavische Abhängigkeit zu fallen, vermieden. Das Wort Vereinfachung schließt hohe Forderungen in sich, außer der Selbständigkeit gegenüber dem Gegebenen einen unbeirrbaren persönlichen Geschmack, und nicht zum wenigsten schöpferische Erfindung; denn zum Weglassen gehört in diesem Fall — wie übrigens in den meisten Fällen — fast mehr als zum Hinzufügen.

Solche Forderungen erfüllt z. B. in hohem Grade ein Bruno Schmitz. Er wird in dem Kampf, den die junge Bewegung durchzufechten hat, als Gegner bekämpft, ist aber vielleicht nicht so sehr Gegner als es scheint. In seinen Werken ist viel Positives. Er steht entschieden in der Vorwärtsbewegung, wenn er auch die Anknüpfung an ein Überliefertes betont. Das gleiche ist von mehreren der besten Münchner Architekten zu sagen. Sie knüpfen schon an ein sehr Einfaches an innerhalb des historisch Gegebenen. Das schlichte herrschaftliche Landschloß aus der Zeit des letzten lebendigen Stils gibt ihnen die Motive, mit denen sie frei schalten. Sie haben damit dem Münchner Bauen eine Physiognomie gegeben, die schon jetzt charakteristisch ist für unsere Stadt — um die uns Berlin beneiden darf. Nicht Wahl und Willkür, nicht Architektenliebhaberei haben diesen „Stil" gemacht; entscheidender waren das Klima und die Materialien, die ja immer in gesunden Zeiten den baulichen Charakter eines Gaues, eines Landes vor allem bestimmt und mit der Gesamt-Physiognomie in Übereinstimmung gebracht haben.

Eine ganze Anzahl Münchner Schulhäuser, auch Krankenhäuser, konnten nur in unserer Zeit so gebaut werden und sprechen zugleich deutlich den Charakter des Landes, also auch des Volkes aus; sprechen ihn aus und sind geboren aus dem Geist seiner Geschichte in gleich hohem Grad wie die Türme der Frauenkirche — im höchsten Gegensatz zu dem — welche contradictio in adjecto! — modern-gotischen Rathaus.

Man kann also wohl, wenn auch in noch so beschränktem, noch so bescheidenem Sinn, von einer Münchner Architektur, einer Münchner Kunst reden.

Aber nichts damit zu tun hat so etwas wie der Justizpalast, dessen Urheber derselbe ist, wie der des neuen Kurhauses zu Wiesbaden, von dem man darum, wenn man von München kommt, von vornherein keine allzuhohen Erwartungen hegen wird. Eins weiß man ja ohnehin: der Meister, der hier gebaut hat, kann alles, er kann „gotisch", „rokoko", sogar „modern". Er kann also selbstverständlich auch „griechisch". Über diese Fassade wäre also kein Wort weiter zu sagen, als etwa dies: Wenn man seither im antiken Barock baute, denn dieser römisch-griechische Stil ist nichts anderes, so tat man es immer noch mit einer verhältnismäßigen Naivität, man machte alles bis auf die ornamentalen Einzelheiten „barock" d. h. römisch-griechisch in so und so vielfacher Vergröberung. In Wiesbaden dagegen wird man daran erinnert, daß — die Archäologie unterdessen fortgeschritten ist und den guten alten Winkelmann weit hinter sich zurückgelassen hat. Die Bauformen sind zwar römisch (in so und so vielfacher Vergröberung) aber das Ornament, Flachrelief, will uns den strengsten Stil aus der Zeit des Phydias vortäuschen. Warum auch nicht! Wir können heut alles.

Stillosigkeit eines Stilferen, möchte man sagen. Je mehr Stile in Gemengsel — und es gibt an diesem Bau viele und vielerlei Gemengsel — desto besser. Non multum, sed multa. Im Innern wirds erst schlimm. „Hinter den in den edelsten griechischen Bauformen aufgerichteten Fassaden und Giebeln", so stand in der Frankfurter Zeitung zu lesen, „kommt das allermodernste Leben zu seinem Recht und wetteifert in seinen Kunstformen mit der Vollendung hellenischer Klassik. . . . . Die Vermählung der Antike mit der Moderne — (klingt es nicht wie „der Konservativen mit den Liberalen?") — dieses schwierigste und in unserm Falle doppelt hoch zu wertende Problem — ist Thiersch gelungen."

Man hatte fast erwartet: „ist Bülow gelungen". Mir scheint: dem Einen so gut wie dem Andern. Gewiß, es fehlt nicht am mannigfaltigsten Nebeneinander und sogar Ineinander (Gemengsel); aber Vermählung? Dieses Wort hat denn doch eine etwas andere Bedeutung.

Reden wir zuerst von der großen Wandelhalle. Thermenhalle heißt sie offiziell, obwohl alle Thermen ängstlich daraus verbannt sind. Die petersdomähnliche Wirkung wäre damit leicht beeinträchtigt worden. Und diese erstaunlich weitgespannten Wölbungen sind in der Tat eine technische Leistung hohen Ranges. Aber eben doch nur eine technische. Denn was so oft schon vorgemacht worden ist, auf ein Haar nachzumachen, das ist, um mit dem Volksmund zu sprechen, doch „wahrlich keine Kunst". Der Geschmack des Erbauers, wie sein Geist, muß sich hier im Einzelnen zeigen, im Ornament. Da erinnern dann die kostbaren bunten Marmorverkleidungen an den Wänden auch wieder an die Peterskirche und — andere „Jesuitenkirchen". Nun, warum nicht. Und angenehm ernst wirkt die Farblosigkeit der kassettierten Wölbungen, nur daß der Bierpalast-Stil der farbigen Riesenfenster schlecht dazu steht; hier scheint nun so etwas herauszuschauen wie „Münchner Kunst", Rathauskunst.

In nicht viel besserem Sinn, leider, können die Mosaiken im Kuppelgewölbe als „Münchner Kunst" bezeichnet werden. Sie wirken als Farbenfüllung der durch die Architektur gegebenen Rundflächen wohltuend dekorativ. Aber monumental? Das wird niemand behaupten wollen. Und darüber braucht man sich nicht zu wundern bei einem Künstler (Julius Diez), dessen Stärke in geistreichen Einfällen liegt und lustigen Arabesken (witzigen Arabesken), wofür dann freilich die „Jugend" der angemessenere Raum ist als die petersKuppelähnliche Gewölbkreuzung einer monumentalen Halle. Schon die scharf und fleißig ausgeführten Entwürfe, wie sie diesen Sommer in der Sezession ausgestellt waren, wirken mehr als riesig vergrößerte Email-Medaillons, denn als Entwürfe zu monumentaler Wandmalerei. Sie haben ganz und gar den Charakter eines Schmucks im Kleinen, einen Charakter mehr kunstgewerblicher als monumental künstlerischer Natur. Dieses Urteil soll man nicht als ein abfälliges und absprechendes aufnehmen; es liegt darin nur die Charakterisierung eines Talents, nicht seine Wertung, und ein Benvenuto würde es gar nicht verstanden haben, wenn man aus seinen Arbeiten kunstgewerblichen Charakters auf einen geringeren Grad von Künstlertum hätte schließen wollen bei ihm, der sich sicherlich um kein Haar niederer einschätzte als etwa einen Giulio Romano und ähnliche Maler und Bildhauer der monumentalen Raumkunst. Aber jene Zeit hatte — im Großen und Ganzen, Dummheiten wurden auch genug gemacht — ein sicheres Gefühl dafür, wo ein Giulio und wo ein Benvenuto am besten am Platze war. Für den Giulio Romano und seine Malerei scheint der Herzog von Mantua — möchte man sagen — ausdrücklich seine Paläste gebaut zu haben; Benvenuto Cellini hat dagegen in Italien nur einmal einen monumentalen Auftrag erhalten, und der ist glücklich mißglückt. Sein Perseus ist ein spielerisches Ding und wirkt, wie man ihn ansehen mag, weit mehr als spielerisch vergrößerter Tafel-Aufsatz, denn als Monument.

Damals waren solche Mißgriffe Ausnahmen, heut sind sie die Regel. In Wiesbaden gar ist die Willkür auf den Thron erhoben. Aus der überreichen, man dürfte auch sagen überladenen Ornamentik des großen Musiksaals mit seinen stolzen korinthischen Säulen blicken uns befremdend überall asiatische Elemente an. In andern Sälen und Zimmern hängen neuchinesische Stoffe (Portieren) mit schwervergoldeten, auch sonst wenig zierlichen Rokoko-Türeinrahmungen zusammen. Die Vergoldung macht daran das einzige Verdienst aus. Solche neuchinesische Portieren hängen auch vor den Ausgängen des Lesesaals, und darüber bewundert man — den Parthenon-Fries! Einen hübsch zierlich verkleinerten Parthenon-Fries. Was soll man dazu sagen?

Daneben ist der vielbeschriene sogenannte Muschelsaal immer noch das Erfreulichste in seiner reingestimmten gedämpften Farbigkeit. Hier kann man sich wenigstens — was aber freilich ein Kurhaus von heute nicht gerade anstreben sollte — wie in einem guten alten Kunstwerk fühlen und die Gegenwart vergessen; hier ist der Mann wenigstens bei der Stange geblieben, und das berühmte „Muster" ist hier wenigstens nicht auffallend verbösert. Kaum durch die Malereien Erlers, die diesen Saal so weithin ins Gerede gebracht haben. Sie gehören wohl

ihrem Stil nach, nicht da hinein — denn stärker kann man das Antihistorische nicht betonen, als es in diesen Gemälden geschieht — aber . . . Was wollt ich nur gleich sagen? Nicht wahr, wenn einem Maler die Aufgabe zufällt, einen gegebenen Raum mit seiner Malerei zu schmücken, so hat er sich wohl manchem unterzuordnen, was ihm mit dem Raum gegeben ist. Aber gewiß nicht notwendig dem Stil. Im Gegenteil wird ihm ein starkes naives Künstlertum diese Unterordnung verbieten, ja unmöglich machen. Denn als naiver Künstler kann er überhaupt nur, ohne daß er vielleicht etwas davon weiß, im Stil seiner Zeit malen. So ist Erler verfahren. Und man kann ihn nicht genug darum loben. Den Raum und seine übrige Dekoration hat er ja nicht erdacht; was aber sein Werk ist, was er hineingemalt hat, das ist eine lebendige Schöpfung unserer Zeit — die Vorbedingung alles Lobes, in Wahrheit, worauf ein Künstler Anspruch erheben kann. Mit der oben gebrandmarkten Stil-Willkür und würdelosen Koketterie eines Architekten, dem der Mangel an Ernst sogar den Geschmack verdorben hat, als welcher doch noch am ehesten bei unschöpferischen Begabungen gefunden wird, hat die Frage des Muschelsaals nichts zu tun. Man kann in diesem Saal bedauern, daß eine so eminent moderne Malerei nicht auch einen modern empfundenen und gestalteten Raum vorfand, aber störend oder gar verletzend wirken darum diese Malereien hier noch lange nicht.

Über den absoluten Wert dieser Gemälde ist damit nichts gesagt. Monumentale Malerei im höchsten Sinne des Wortes ist das auch noch nicht. Dazu wirken die Sachen zu improvisiert, zu mager als Form, zu ausschließlich als Farbe. Aber würde überhaupt dieser Saal eine solche vertragen oder auch nur verlangen? Mag man also immerhin sagen, daß die Sachen über das Dekorative nicht hinausgehen. Schon ganz große Kerle waren fast ausschließlich Dekorateure. Ein Tiepolo z. B. Und wahrlich in der Schöpfung Erlers, aus der nicht die kleinste historische Reminiszenz hervorschaut, lebt mehr vom großen Geiste Tiepolos als in den Sachen von hundert Andern, die den letzten farbigen Venetianer bewußt nachzuahmen getrachtet haben.

Benno Rüttenauer.

Stiller Herbst.

Einsame Bank am See. Verraschelnd taumeln
Platanenblätter in die stillen Fluten,
die weichen Schimmers lautlos sich erinnern
der Stunden, da sie nicht so friedlich ruhten.

Und Boote heben tastend ihre Ruder
weit draußen bei des Uferwaldes Buchen,
zu deren bunter Pracht sie langsam fahren
wie müde Seelen, die Erlösung suchen.

Dies macht mich klaglos mild und ohne Willen —
gefaßt wend ich mein Haupt nach jenen kargen
welkenden Gärten und den stummen Villen,
die viel von meiner Sommersehnsucht bargen,
Und viel versprachen, ohne es zu stillen.

Jakob Picard.

Das Fräulein von Sombreuil.

Eine Anekdote von Wilhelm Schäfer.

Sie stand in schwerer Ungeduld auf dem Balkon am Wespienhaus zu Aachen, den Vater zu erwarten, der schon vor dreizehn Tagen aus Paris gefahren war; als sie den Kutscher Baptiste ohne Pferd und Wagen und ganz in Not und Dreck, der sonst so sauber schreiten konnte, nicht eben rasch vom Marschiertor ankommen und sie erblickend stehenbleiben sah, wie wenn ihn da die letzte Kraft verließe. Sie aber, die in gelber Seide im reichverzierten Gitter stand, wie eine hohe Flamme, sie beugte sich mit beiden Händen leicht über das Geländer und rief ihn so bei Namen, daß er nach wenigen Minuten, den Hut fest in der Linken, mit seiner Nachricht gebührend vor ihr stand.

Doch wie Baptiste, Leibkutscher beim Baron Sombreuil, in solchem Aufzug auf rasch gestellte Fragen lang überlegte Antworten zögernd und nur flüsternd gab, wie wenn es nicht gestattet wäre, dergleichen laut am hellen Tag zu sagen: da wars, wie wenn die weiß- und goldlackierten Wände, die Gobelins mit der Geschichte Moses, die Kerzenleuchter in das Parkett versänken. Das Licht war tot, wovon sie glänzten: Ludwig von Frankreich, der überall, wo solche Säle und solche Menschen in Seidenschuhen standen, die Sonne war, davon sie lebten: der König saß gefangen in einem Loch, daraus sie Strolche und Räubervolk ans Licht gelassen hatten. Das war das Schicksal des Barons, zu klein, davon zu sprechen, und stand doch schlimm genug.

Sein Wagen war schon aus den Toren der Stadt gewesen, als es der alte Herr doch nicht vermochte, Paris und Frankreich zu verlassen, ohne die Hände noch einmal auf die Sarkophage der Könige in St. Denis gelegt zu haben. Da aber waren die Horden eingebrochen und hatten an den steinernen Särgen gewüstet, wie wenn es Wölfe totzuschlagen gäbe, und hatten den stolzen Greis, der das verhindern wollte, zum Spott vor seine Pferde mit der Halfter eingespannt und waren so mit ihm zurückgefahren, inmitten frecher Weiber, die mit Unrat nach ihm warfen und Begräbnislieder heulten. Nun saß er wie sein König gefangen in einem schmutzigen Loch mit Hunderten seines Standes und hatte ihr ein Medaillon gesandt, darin das Bild und die Haare der toten Mutter waren: es würde ihm nicht allzuschwer, statt aus Paris gleich aus der Welt zu gehen, die ihren Anstand verloren habe.

Als sie das schwarzgezierte Gold in Händen hielt, lang an der Kette, wie wenn sie damit spielen wollte: da war es fast, wie wenn es doch nicht schicklich gewesen wäre, daß Baptiste in solchem Aufzug vor sie trat. Sie schickte ihn, daß er sich waschen und anders kleiden möge, und ging zwar schwer doch ohne Wanken, im Hause ihrer Gastgeber anzusagen, was sie zu tun entschlossen sei.

Und ob dies bei den alten Leuten ungläubigen Schrecken, Warnungen und ratlose Trauer gab, und ob es ganz unmöglich schien, auf solchen Höllenwegen noch durchzukommen: so begann sie noch am selben

Mittag ihre Fahrt und langte nach fünf Tagen an. Auch fand sie gutgesinnte Menschen trotz aller wilden Zeit, daß zwar der Kutscher Baptiste nicht, weil er ein Bürger war, jedoch sie selber ungehindert zu ihrem Vater ins Gefängnis gehen durfte. Da hingen eine Woche lang die trüben in Stolz und Elend verglasten Augen der Gefangenen an ihr, die still und schlank in ihren Kerker kam und darin blieb trotz ihrem Vater, der sie mit väterlichem Zorn zuerst, nachher mit angenommener Verachtung von sich stieß und dann verleugnete; bis auch an ihn die Reihe kam, vors Tribunal geholt zu werden.

Denn anders mordet auch der Pöbel nicht, als in den Formen des Gerichts. So rasch die Köpfe von der Guillotine abgeschnitten wurden: ein jeder durfte seine Zunge und seinen Scharfsinn noch einmal brauchen, sich zu retten: wenn er geringen Sinnes und ohne Stolz vor seine Metzger kam, die wie im Schlachthaus nur die Opfer bei Namen rufen und rasch ihr Urteil fällen mußten, den täglichen Bedarf der Messer zu erfüllen. Denn das Verbrechen war bekannt und stets das gleiche: ein Feind des Volkes zu sein, das hier mit Männern, Frauen, auch mit Kindern sich Tag für Tag ein Schauspiel daraus schaffte, seine Edlen gleich Kaninchen abzuschlachten.

Denn niemals sah der Tod so feine Würde; und Nacken für Nacken ungebeugt vor diesen Richtern, und noch im Blick der abgeschlagenen Köpfe Stolz und Verachtung. Auch der Baron, dem nun das Fräulein nicht mehr folgen durfte, und der nur mit der Hand dem Richter seine Fragen verwies und ohne Urteil, wie man gemeinem Gassenvolk vorübergeht, die Stufen zum Fallbeil aufsteigen wollte. Da sprang sie, die das alles wußte und ihre Worte danach erwogen hatte, rasch durch die Henkersknechte vor und stand, die Hand zum Schwur gehoben, blaß zu dem Volk gewandt, das unter ihr mit hundert Augen blickte, die alle wie von tückischen Tieren waren, und sagte mit zu heller Stimme und zitterte mit keiner Falte ihres schwarzen Kleides: „Er ist mein Vater und kein Feind des Volkes!"

Und wie das Unerwartete den stärksten Willen brechen kann, so hielten auch die Richter an in ihrem Mörderamt und sahen wartend auf das Volk, das, ein neues Schauspiel witternd, Beifall und Hohngelächter schrie. Und hätte doch nichts mehr erreicht, als eine Pause in dem Schlächterwerk, wenn nicht der grauenvollen Unzucht dieser Stunde entsprungen ein mißgestalteter Mensch vor sie getreten wäre — der Kopf von einem schlanken Jüngling war gefallen, der Krüppel trug ihn lachend an den Haaren und bot ihr einen Becher dar mit seinem rauchend warmen Menschenblut: „So trink das Wohl des Volkes zum Beweis!"

Da sank ihr rasch der schwurbereite Arm; das Grausen riß sie zum Fallbeil hin. Schon aber scholl das Hohngelächter wie ein Gebell von Hunden über sie, daß sie noch mitten auf der Treppe sich rückwärts wandte. Da sah sie ihren Vater, der als ein Edelmann an diesen Richtern vorübergehen wollte, flehend um ihr Leben vor ihnen stehen: und wie ein Blitzstrahl in der Nacht Dächer und Türme grell erleuchtet, erkannte sie die feige Schuld von ihrem Wort und daß hier Adelspflicht gewesen wäre, das liebste Leben wie das eigene gering zu achten.

Da hob das Fräulein von Sombreuil sich auf wie eine Hündin, die geschlagen ist, und schritt, den Blick fest auf den Becher gerichtet, an den Tisch und nahm das Zinn in ihre weißen Hände und schenkte sich nichts und blickte offenen Auges hinein und trank daraus. Und hob den wunderblassen Kopf und ließ den Becher mit so heiligem Saft nicht fallen und hatte um die scharf gespannten Lippen schmal einen Streif von Menschenblut. Und wartete, geduldig nicht und nicht verlangend, bis ihr die Richter den Vater gaben, dessen Leben sie sich gerettet hatte, um ihn für immer zu verlieren. Und führte ihn durch eine Gasse, die ihr das Volk mitleidig machte, hinaus aus der Gemeinschaft ihres Standes, die sie verlassen mußte um ihres Standes willen.

Stein.

Vaterländisches Festspiel von Eberhard König.
(Aus dem siebenten Aufzug.)*

Stein (erwacht, erhebt die Hand).
Scharnhorst!

Scharnhorst (eilt an sein Bett).

Stein. Sie müssen mir was erzählen.
(Scharnhorst setzt sich zu ihm.)
Also nach Kalisch gehts? Abzuschließen!
Wie sprach der Zar?: „Eh nicht Scharnhorst erscheint,
Glaub ich nicht, daß mans ehrlich meint!" —
Möcht Segen aus diesem Bündnis sprießen!

Scharnhorst. Sie sollen jetzt schlafen, sich nicht mehr quälen.
Können jetzt ruhn auf dem besten Gewissen:
Dieser Bündnisvertrag gibt ein sanftes Kissen!

Stein (faßt seine Hand, leidenschaftlich).
Geliebter! Ihr seid ja mein einziger Trost!
A! — bin auf die Menschheit so sündhaft erbost!
Sie und die Freunde! O sehn Sie mich an: —
Ein guter! Ein reiner und aufrechter Mann!

Scharnhorst. O Armster Sie! Draußen am Licht der Sonne
Blüht ein Garten von Menschenherrlichkeit,
Edle Gebärde weit und breit . . .

Stein. Nichts mehr von Feigheit, Schwäche und Neid?

Scharnhorst. Sie würden ja lachen und weinen vor Wonne!
Die Landstraßen stäuben von ziehenden Scharen,
Ein unabsehbar Reiten und Fahren,
Da gibts nicht Rang mehr, nicht Bildung und Stand,
Brüderlich nahen sie Hand in Hand,
Handwerker, Bürger und Musensöhne,
Der Geringste leuchtend in geistiger Schöne.
Des Königs Verfügung hat Wunder getan:
In Berlin allein sind in dreien Tagen
Freiwilliger Jäger eingetragen
Dreitausend Mann!

* Siehe Besprechung am Schluß des Heftes. Die Red.

Ja, all meine Pläne vom Jahre acht,
Nun werden sie doch noch zur Reife gebracht.
Jüngst saß der König am Fenster im Schloß,
Da wogt es vorbei zu Fuß und zu Roß,
Und Wagen auf Wagen, an achtzig und mehr —
Ich sahs: da ward ihm das Herze schwer!
„Ja, Ihr Volk, Majestät! An das Sie so lange
Nicht glauben wollten!"
Er senkte die Stirn, über seine Wange
Die Tränen rollten.

Stein. Nie hat ein Volk so viel getan
Für seinen König und dessen Haus!

Scharnhorst. So viel, daß ers nie vergelten kann!

Stein. Haus Hohenzollern! Denk daran!

Scharnhorst. Das löschen keine Jahrhunderte aus!

Stein (seufzt). Gott hat ihm kein freudig Herz gegeben,
Keiner trägt wohl so schwer am Leben!
Wie er uns mißtraut, mißtraut er sich.

Scharnhorst. Vor allem ist ihm ein Grauen geblieben
Vor dem Bundesgenossen vom Jahre sieben!

Stein. Zuletzt wars nur der Zwang, dem er wich.

Scharnhorst. Gottlob, daß ich wieder zur Seite ihm bin,
Schwere Sorge trübt seinen Sinn:
Wird der Zar unser schwergeprüftes Preußen
Aufs neue nur in den Abgrund reißen?
Wird Napoleon, eh wir uns des versehn,
Nicht wieder an der Weichsel stehn?

Stein (erregt). Das Schlimmste bleibt doch dies Hofgesindel,
Französlinge! Intrigantenschwindel!
Das alte Weib da von Feldmarschall,
Dann dieser fürstliche Oberhofmeister
Und die andern Nichtse und unsaubren Geister!
Ein Herkules diesem Augiasstall!

Scharnhorst (erschrocken ob seiner Erregung, steht auf).
Liebster! Sie sollen doch ruhig sein!
Es ist wohl das beste, ich laß Sie allein!
Der König wartet.

Stein (sonnig). Und Kutusoff!
In Kalisch! Glück auf denn!

Scharnhorst. Doch, Baron, ich hoff ...

Stein (munter). Sie finden mich auf zwei Beinen vor!

(Unten ein donnerndes Lebehoch.)

Scharnhorst (entsetzt).
Ich bitt Sie, der reine Berserkerchor!
Das galt nicht dem König, das galt wohl gleich
Einem Deutschen Kaiser und Deutschen Reich!

Stein (seufzt humoristisch).
Ach ja, wir Jungen! (Es klopft.)
Fritz, schau mal nach!

(Wendt hinaus. Stein zu Scharnhorst.)

Wie finden Sie dieses Empfangsgemach?

Scharnhorst (lacht). Nun, wenns dem Kaiser von Rußland genügt!

Wendt (zurück, halb belustigt, halb verlegen).
Exzellenz! Hab ich jetzt 'nen Schreck gekriegt!
Der Jäger des — Oberhofmeisters!

Scharnhorst (platzt in Lachen aus). Stein!

Wendt. Und Durchlaucht werden gleich oben sein.

Stein (sitzt auf, sehr laut).
Mensch! Bist du toll! Ho, da werd ich lebendig!
Ich schmeiß diese Durchlaucht eigenhändig,
Eigenhändig die Treppe hinunter!
Scharnhorst! Jetzt bin ich auf einmal munter!
So ein .. so ein ...! (Zu Wendt.) Wirst du gleich gehn?
Bestells ihm! Er soll sich nicht unterstehn!

Wendt (grinst). Auch das von der Treppe?

Stein (schreit). Wörtlich! Erst recht!

(Wendt hinaus. Scharnhorst lacht unbändig.)

Stein (wirft sich erschöpft ins Kissen zurück und stöhnt).
Was sind doch die Menschen fürn Dreckgeschlecht!

Scharnhorst (an der Tür, ungeduldig).
Meine Zeit ist um. Nur wär mirs jetzt peinlich ....
Ich treff ihn nachher beim König wahrscheinlich.

Stein (schmerzvoll). Liebster! Einzger! Was sagen Sie?

Wendt (zurück). Son Gesichte sah ich noch nie!

Stein (grimmig). Ah, das tut wohl!

Scharnhorst (reicht ihm scheidend die Hand).
Und nun schlafen wir, ja?

Blücher (stürmt geräuschvoll lachend herein).
War das ebend der Oberhofgroßpapa,
Was da unten in seinen Wagen klettert,
Ganz verdattert, verdonnerwettert?

Scharnhorst. Jetzt kommt gar der noch! Sie taten hier fehlen!
Überschrein noch die Lützowschen Sängerkehlen.
Das Ganze heißt man ein Krankenzimmer!

(Er schlüpft lachend, eilig hinaus).

Blücher (hochbestiefelt, bespornt, poltert schonungslos auf das Bett zu, rüttelt Stein an der Schulter).
Verehrtster! Jetzt ist keine Zeit vor Gewimmer,
Es geht nämlich los! Tatsächlich los!
(Horcht entzückt, der Lärm unten wieder sehr lebhaft.)
Nun hörn Sie die Kerls! Ists nicht famos?
Herrschaft! Ich kann mich gar nicht mehr lassen,
Mich juckts in den Fingern, den Säbel zu fassen.
Gottlob, daß das nun endlich vorbei
Mit die sächsisch-polnische Schacherei,
Und Sie den Rex zu guter Letzt
Die Pistole mal auf die Brust gesetzt.
(Setzt sich aufs Bett).

Stein. Ja, wir haben ihn endlich entschlossen. (Seufzt.)

Blücher. Kalkulier, 's hat ihn hellschen verdrossen!
Wir zwei sind darin wohl von ein Kaliber —
Kam manchem zupaß, Ihr dammliches Fieber!
„Herrje! Wenn das der Gesandte erfährt:
Der nommé Stein ist zurückgekehrt!"
Und der König? na ja! „Nicht passend sein,
Diesen Herrn mir zu schicken!" — (Lacht.)
Ja, Blücher und Stein!

(Er zieht eine Pfeife heraus und steckt sie zu Wendts Entsetzen an.)

Offen gesagt — ist mich allens Wurscht.
Mit Rußland zu Schutz und Trutz alliiert,
Das Preußen von Anno fünf garantiert,

Die Jäger! die Landwehr! Dieser Mordspektakel
In allen Gassen, das reine Mirakel:
Ist das nicht schon was, fürn ersten Durscht?
Der Wind sitzt im Segel, die Lunte glimmt schon:
Scharnhorst auf Posten! Gneisenau schwimmt schon,
Hoffentlich bringt er auch brav Moneten!
Yorken und Bülown oben im Norden
Ist das Warten zu dumm geworden,
Haben den Vormarsch angetreten!
Darin sind wir ja balde geübt,
Daß jeder sich selber Ordres gibt.
Den Deubel auch! Soll der Spaß und die Ehre,
Das Kroppzeug aus unsrer Mark zu treiben,
Hinauszufegen die welschen Heere,
Dem Wittgenstein überlassen bleiben?
(Springt auf, steigt erregt herum.)
Doch darin stimm ich Sie gänzlich bei:
Preußen und Deutschland: einerlei!
Wär ja 'ne neue Affenschande,
Wenn durch Preußen dem großen Vaterlande
Nicht auf sämtliche Beine geholfen wird,
Wasmaßen es jedem von eingem Verstande
Längst offenkund und deklariert,
Daß Preußen es wirklich nicht länger allein schafft,
Wir brauchen mit Deutschland die große Gemeinschaft!

Stein (müde). Ja, hoffen wirs, Liebster!

Blücher. Nun sagen Sie mal,
Wann krauchen Sie denn aus Ihr Futteral?
Das Volk steht auf, der Sturm bricht los —
Doch fehlts noch an manchem Rippenstoß,
Und davor sind Sie gut! Sie müssen raus,
Sonst wird noch in letzter Stunde nischt draus.
Ich weiß nicht: Solang dieser Ambassadör
Noch in Breslau rumsteigt...! Es gibt ein Malheur!
Schubsen! Drängeln! Hetzen! Schärfen!
Den Blücherten wolln sie mal wieder nich haben,
Fall Hardenbergen und den andern Knaben
All wieder mal auf die Nerven!
Tu denen Federfuchsern nicht passen,
Sie wolln mir auch nicht an die Tête lassen —
Von wegen — meiner Jugend, Baron!

Stein. Sie kürt die Stimme der ganzen Nation.

Blücher. Na item! Schluß jetzt mit Fiebern und Schwitzen!
Ah, mögen Sie mich einen Dollkopp heißen,
Kann allerweile nicht stille sitzen,
Die Zähne zusammenbeißen!
Wenn dies Federviech, diese Schwachmatiker,
Diese lausigen Diplomatiker
Doch endlich mal alle der Teufel holte!
Wer da unserm König noch raten wollte,
Lieber noch friedlich zu warten bis später
Mit diesenjenigten Bonaparte,
Nicht alles zu stelln auf die Russenkarte —
Totschießen müßt man den Verräter!
Wär doch man bloß erst der Krieg erklärt!
Derweil das klöhnt und Papier verschmiert,
Hat der cher cousin sich bewehrt,
Üppiger täglich und dreister,
Alles hübsch neu formiert —
's ist ja ein Hexenmeister!
Drum sag ich: Marsch, marsch! Dem Feinde entgegen,
Und schleunigst ihm in die Rippen den Degen!

Frau Majorin von Lützow (eilig herein, um die Tür herum).
Nun, unser Patient? (Sieht Blücher.)
Ah! Wie scharmant!

Blücher (großartig). Der Kranke ist in der besten Hand!
(Begrüßt sie mit Handkuß.)
Gehorsamster Diener, schöne Frau!

Frau von Lützow (zum Bette tretend. Stein winkt nur matt mit der Hand).
Sein Sie nicht böse, verehrter Baron,
Daß ich nicht öfter nach Ihnen schau,
Ich wette, mein Adolf vermißt mich schon.
Wie gehts denn? besser?

Blücher. Raus muß er! Raus!

Frau von Lützow. O nein, Exzellenz, da wird noch nichts draus,
Erst wollen wir hören, was Hufeland meint!

Blücher. Was weiß denn son Doktor! Wir brauchen ihn doch!

Frau von Lützow (leiser).
Offen gesagt, Exzellenz, mir scheint,
Der Kranke muß schlafen. Wir gehn wohl lieber.
Ach, Gott, hier im Hause gehts drunter und drüber.
Auch ists just nicht nötig, daß Sie hier rauchen.
(Nimmt Steins Hand, über ihn geneigt.)
Sie schicken den Wendt mir, wenn Sie was brauchen.

Major von Lützow (hastig herein).
Ist meine Frau hier? Wo steckst du bloß?
Pardon, Exzellenz! Die Arbeit ist groß!
(Eilig.) Gehts besser? Gottlob, gottlob, Herr Baron.
Über zweitausend haben wir schon!
Zweitausend Freiwillge! Kerle zum Küssen!

Stein (leise). Zweitausend Freiwillge!

Blücher (freudig). Ich komm mit runter,
Muß Ihre Bengels doch auch mal begrüßen.
(Auf der Straße Lärm, Getrappel von vielen Pferdehufen. Dazu unter Begleitung von Hörnern Soldatengesang: „Frisch auf zum fröhlichen Jagen!")

Frau von Lützow. Himmel! Es wird immer toller und bunter!

Lützow (ans Fenster gestürzt).
Hurra! Unser lieber Baron Fouqué!
Freund! Daß ich so dich wiedersehe!

Stein (sitzt auf, lauscht).

Frau von Lützow. Der Undinedichter?

Lützow. Ach was, Undine!
Ist das wohl 'ne Romantikermiene?
Sitzt das nicht wie'n Herrgott zu Pferde,
Frau, ist das wohl 'ne Dichtergebärde?

Blücher. Dichter muß auch sein! Hat manches für sich!
Muß nur ein Kerl sein, son Dichter natürlich!

Lützow. Was bringt er fürn Fähnlein stattlicher Reiter,
Waffen und Gäule herrlich im Stande,
Jungfrisches Blut aus dem Havellande!

Stein (legt sich befriedigt wieder zurück).
Mein Deutschland, nun helf unser Gott dir weiter!

Fritz Mauthners Sprachkritik.

Es pflegt geistvollen Menschen zu passieren, daß sie eines Tages von einem Sparren befallen werden, dem zuliebe sie ihre Lebensruhe, ihren Beruf, ihre Karriere, Familie und Freundschaft aufs Spiel setzen, um nicht selten zum Gespött ihrer vernünftigen Mitbürger zu werden, die in der Mehrzahl natürlich von solchen Sparren verschont bleiben und ihr Leben in der beruflich vorgeschriebenen Bahn solid zu Ende bringen. Jene Leute aber machen irgend eine ganz unnötige Entdeckung, an der sie zum Narren werden. Freilich vollzieht sich in diesen Entdeckungen nachher betrachtet ein gutes Stück des Fortschritts, auf den die übrige Menschheit stolz ist, und manchmal gutmütig genug, den betreffenden Narren durch Denkmäler und andere solide Dinge ein gutes Andenken zu sichern.

„Fritz Mauthner vom Berliner Tageblatt" wie man zu sagen pflegt, dem die Mitmenschen gern als Berliner Journalisten sein auskömmliches Brot gegönnt hätten, ist dies mit seiner Sprachkritik passiert. Nun werden zwar die wenigsten Leser, sofern sie noch nicht davon hörten, bei diesem Wort wissen, was es mit dieser Entdeckung auf sich hat. Um es deutlich zu machen, muß ich natürlich schon wieder eine Geschichte erzählen:

In einer uns wohlbekannten Stadt am Niederrhein lebt nämlich ein Mann, der eigentlich auch vernünftigere Dinge zu tun hat, sich aber auf eigene Faust mit den Problemen der Biologie befaßt, die allerdings für jeden, der sich nicht mit der biblisch gesicherten Abstammung von Adam und Eva beruhigt, seine besondere menschliche Anziehung haben. Weil dieser Mann zugleich durch seinen Beruf chemischen Experimenten nicht fern stand, untersuchte er eines Tages Tropfen von — wenn ich nur noch wüßte was — die er auf Gelatine hatte fallen lassen; und sah zu seiner Verwunderung, um nicht zu sagen zu seinem Schrecken, daß diese Tropfen in dieser chemischen Verbindung Formen jener niedersten Lebewesen annahmen, an denen die biologische Forschung natürlich sich am eifrigsten bemüht. Das war nun kein kleines Ding: denn wenn der Mann mit seinen Tropfen die organischen Formen erzeugen konnte, so hatte er, weiß der Teufel, ein ganz erstaunliches Experiment gemacht, um das sich schon Goethe in seinem zweiten Faustteil lustig bemühte: es war ihm gelungen, aus der lebenslosen Materie durch eine chemische Verbindung Leben zu erzeugen; er war im Handumdrehen so etwas wie ein Schöpfer geworden und hatte einige Nächte, in denen ihm die Gedanken lange Feuerlinien durch das Dunkel sprühten.

Schließlich wandte er sich an einen bekannten Forscher, aber nicht gleich an Haeckel, wie nun der hausbackene Leser meinen möchte; und da klärte sich die Sache aufs lustigste auf: seine Formen waren richtig, aber nun mußte man ein bißchen bei den organischen Formen revidieren (alles vollzieht sich natürlich unterm Mikroskop) und erkennen, daß allerlei, was man für Formen der niederen Organismen gehalten hatte, Formen der Gelatine waren, auf welcher sie präpariert waren. So hatte der Mann mit seinem Hereinfall doch noch eine lustige Entdeckung gemacht, der zuliebe allerlei auf den Kopf zu stehen kam.

So Mauthner; das heißt nicht gerade so: ihm ging es wie anderen Philosophen auch, er konnte nicht einmal seine Objekte, die lieben Begriffe auf Gelatine präparieren, mußte sie mit dem nach innen gerichteten Mikroskop seiner Augen betrachten, sah aber — weil er eben doch nur seinen Sparren suchte — eines Tages, daß zwischen den Begriffen und den Erscheinungen noch ein viel plumperes Ding als Gelatine lag, nämlich die Sprache mit ihren hergelaufenen, tausendfach zurechtgehämmerten Worten, daß manches, was wie eine überraschende Logik aussah, nur eine Satzkonstruktion oder besser eine vorzügliche Gleichung in Worten war, hinter denen die Welt der Erscheinungen ihr Dasein höchst ungestört weiterfristete. „Das wäre freilich die erlösende Tat, wenn Kritik geübt werden könnte mit dem ruhig verzweifelnden Freitode des Denkens oder Sprechens, wenn Kritik nicht geübt werden müßte mit scheinlebendigen Worten."

Als er diesen Sparren genugsam herumgetragen hatte, schrieb er statt einer neuen Bearbeitung der Begriffe eine dreibändige „Kritik der Sprache", was natürlich für einen Berliner Journalisten eine ganz unnötige Belastung seiner Zeit, und für die Herren Philosophen eine noch unnötigere Störung ihres Handwerks ist; denn womit anders sollen sie philosophieren als mit logischen Sätzen und präzisen Worten. Selbstredend hatte ein solches Werk keine Aussicht auf Erfolg wie „Rembrandt als Erzieher" oder „Wir jungen Männer". Und so mag Fritz Mauthner mit einem verzweifelten Galgenhumor die dargebotene Gelegenheit ergriffen haben, in der „Gesellschaft"* noch einmal aufs kürzeste seine Kritik der Sprache darzulegen.

Das ist nun ein verdammt lustiges Buch geworden, etwas anderes für den deutschen Leser als die Sprachdummheiten seines hausbackenen Wustmann. Ein Buch, in dem nirgend geschulmeistert wird, nicht einmal auf die lustige Art des heute so beliebten Bernhard Shaw; darin vielmehr das Gegenteil seine lustigen Sprünge und unerbittlichen Folgen macht, an dem das besonders Witzige ist, daß Mauthner mit einem Mittel (nämlich Worten) die Unzulänglichkeit eben dieses Mittels zu eben diesem Zweck klarmachen will oder muß; denn was bleibt ihm anders übrig, uns zu sagen, daß alles Gesagte zunächst einem Satzbau und dann dem Zettelkastenwert der gebrauchten Worte verpflichtet ist, und also zunächst noch gar nichts sagt — was bleibt ihm übrig, als dies mit Worten zu sagen, wenn er nicht „wie ein indischer Asket" mit seiner „kleinen Erkenntnis" allein bleiben will.

Im Ernst, ihr deutschen Leser miteinander und ihr Schriftsteller dazu, oder ihr noch ganz besonders: ehe ihr ein anderes Buch lest oder schreibt — und auch dies ganz besonders: geht hin und kauft euch für eine Mark und fünfzig Pfennig die lachende Weisheit

* Die „Gesellschaft", Sammlung sozialpsychologischer Monographien, herausgegeben von Martin Buber (Verlag der Literarischen Anstalt Rütten & Loening, Frankfurt a. M.). Siehe Besprechung am Schluß des Heftes.

von Fritz Mauthner. Wahrhaftig, ich bitte euch alle miteinander, es ist keiner dem es schadet, und keiner der es mir nicht danken wird. Für mich ist es ein leibhaftiger Glücksfall geworden; und wenn ich mich an die schönen Dinge in diesem Sommer erinnere, ich kann mir nicht helfen: daß ich dieses prachtvolle Büchlein lesen konnte, war beinahe das Schönste. S.

Über Sprachverwandtschaften.*

Die Fabel von einem gemeinsamen Stammbaum der sog. arischen Sprachen ist jetzt nach den skeptischen Arbeiten von Johannes Schmidt nicht mehr aufrecht zu halten und wird auch von den führenden Sprachwissenschaftlern vorsichtig vermieden. Ich sehe die Zeit nicht ferne, wo man den Begriff Sprachverwandtschaft gar nicht mehr gebrauchen, wo man die Ähnlichkeit von Sprachbestandteilen größeren Teils auf Entlehnung, auf Entlehnung voneinander oder auf gemeinsame Entlehnung, zurückführen und kleineren Teils unerklärt lassen wird, wo man endlich darauf verzichten wird, die Methode der Historie auf prähistorische Zeiten anzuwenden, die Wissenschaft der Überlieferung auf die Zeit ohne Überlieferung. Ihre Triumphe feierte die Stammbaumzeichnerei der vergleichenden Sprachwissenschaft für Zeiten, aus denen wohl Literaturquellen, aber nicht die historischen Zusammenhänge auf uns gekommen sind. Wo wir die Zusammenhänge kennen, im Lichte der historischen Zeit, da gibt es keine Tochtersprachen mehr, da gibt es nur noch Entlehnungen der schwächeren Kultur von der stärkeren Kultur (wobei oft genug Mode, Religion oder Kriegsruhm darüber entschieden haben mag, was schwächer und was stärker heißen sollte), Einzelentlehnungen und Masseneutlehnungen, Entlehnungen aus besonderen Kulturzweigen und Entlehnungen ganzer Kulturen. Ein kleines Wörterbuch haben die Lateiner von den Griechen entlehnt, die neuen Perser von den Arabern, die Spanier von den Germanen und von den Arabern, dann aus dem Wortschatze der lateinischen Schriftsprache, ein kleines Wörterbuch haben die Deutschen und die Holländer von den Franzosen, die Russen und Polen von den Deutschen und Franzosen entlehnt, ein halbes Wörterbuch haben die Engländer den Franzosen entlehnt, mehr als ihr halbes Wörterbuch haben die Franken, nachdem sie durch ältere Entlehnung Franzosen geworden waren, wieder der lateinischen Schriftsprache entlehnt. Und wenn wir (um bei den Quellen unserer Kultur zu bleiben) eine gleiche Fülle von Lehnworten im Hebräischen und im Griechischen nicht nachweisen können, so liegt das wohl nur an unserer Unwissenheit, nicht an der Blutreinheit dieser beiden Sprachen und Völker. Halten wir die Bedeutung all dieser Entlehnungen für Sprachgeschichte und internationales Völkerleben fest, bekennen wir dazu, daß sogar noch im Begriffe Entlehnung, Sprachentlehnung, ein schiefes Bild mit verborgen ist — weil doch nicht etwa wirklich eine Sprache von der andern, eine bedürftige Sprache von einer reicheren Sprache borgt, sondern immer bedürftige sprechende Menschen der einen Gruppe aus dem reicheren Vorrat der Nachbargruppe — dann zerfließt vor unserem Denken noch mehr als die Begriffe Abstammung und Tochtersprache; dann wird es, ich will nicht sagen Willkür, aber doch Zufall des Standpunktes, wenn wir z. B. die französische Sprache romanisch, die englische Sprache germanisch nennen müssen. Denn bloß auf den Wortschatz angesehen, war eine Zeitlang nicht nur die englische, sondern auch die deutsche und holländische Sprache in Gefahr („in Gefahr" enthält schon ein nationales Gefühlsurteil) so romanisch zu werden, wie die französische und die spanische Sprache sind. Aus Stimmungen heraus, die zufällig waren wie alle Geschichte, empörte sich die deutsche und die holländische Nation, die Holländer gingen voran, gegen eine weitere Invasion von Fremdwörtern; noch älter als bei den Holländern ist das Einschreiten des germanischen Purismus bei den Engländern gewesen. Die Entlehnungen der Franken dagegen waren von Anfang an so massenhaft aufgetreten, daß ein fränkischer Purismus gar nicht aufkommen konnte, daß die zu Franzosen gewordenen Franken bei der Plünderung der altlateinischen Schriftsprache gar nicht mehr die Empfindung hatten, aus einer fremden Sprache zu entlehnen. Sie betrachteten den ganzen Vorgang nicht mehr als Verschuldung, sondern eher wie eine Gefälligkeit oder ein Geschenk zwischen Familienmitgliedern. Die Tochter brauchte nicht zu borgen, zu entlehnen, sie bekam nur ihre Mitgift.

Es wäre wohl einer Untersuchung wert, die eine völkerpsychologische Untersuchung sein müßte: Warum bei dem einen Volke eine puristische Reaktion eintrat, bei dem andern nicht. Sicherlich ist es dabei wichtig, daß die Masse der Entlehnungen nur in die Sprache der oberen Zehntausend eingedrungen war, der Menschen mit mehr internationalem Verkehr; der nationale, in seinen Grenzen gebliebene Grundstock des Volkes empörte sich gegen die Nachahmung des Fremden, weil er nur die Nachahmung des Einheimischen schön und nützlich fand. Noch wichtiger vielleicht ist ein Umstand, der immer wieder bemerkt, meines Wissens aber eben noch nicht gedeutet worden ist. Nicht nur die Wissenschaft, auch das Volksempfinden selbst beurteilt die „Verwandtschaft" einer Sprache weit weniger nach dem Wortschatz, dem Wörterbuch (von dem in diesen Bemerkungen über Entlehnung bisher allein die Rede war), als vielmehr nach dem innern Sprachbau, nach den Bildungssilben. Sollte es da nicht von entscheidender Bedeutung sein, daß auch die alltäglichsten und unumgänglichsten Dingworte, Tätigkeits- und Eigenschaftsworte nur verhältnismäßig selten eingeübt werden, wenn man ihre Wiederholung mit den unendlich vielen Wiederholungen der Bildungssilben vergleicht? Durch unendliche Einübung wird der Gebrauch der Bildungssilben, also des ganzen Sprachbaus, unbewußt, instinktiv, zur zweiten Natur, so daß allerdings der sprechende Mensch sich mit seinem Sprachbau, mit den Bildungssilben seiner Muttersprache noch mehr verwachsen fühlt als mit ihrem Wortschatz, zu dem er in einer Notlage jeden Tag neue Worte vom Nachbar entlehnen kann. Und mit Bewußtsein entlehnt

* Um einen Begriff von der Darstellungskraft zu geben, hat uns der Verlag erlaubt, einige Seiten aus dem Bändchen abzudrucken, wobei wir mit Absicht etwas wählten, was zum eigentlichen Thema nicht gehört. Davon würden einige Seiten doch nur eine zu lückenhafte Andeutung geben können. Die Red.

hat. Entlehnungen von Bildungssilben sind in historischen Zeiten selten. Der innere Sprachbau ist oder scheint darum unveränderlicher, nationaler. Es ist freilich gewiß, daß die Entlehnung auch vor den Bildungssilben nicht Halt macht. Das s des französischen Plurals ist z. B. ins Deutsche übergegangen (Kerls, Jungens). Überhaupt konnten in einer alten Zeit, in der nach allgemeiner Meinung unsere jetzigen Suffixe und Praefixe noch selbständige Stammwörter waren, die späteren Bildungssilben ebenso entlehnt werden, wie andere Worte auch. Für die Prinzipien der Sprachgeschichte, für die Urgeschichte der Sprachen ist also aus dem Gegensatze zwischen Sprachbau und Wortvorrat nicht viel herauszuholen. Desto mehr für das subjektive Verhältnis eines Volkes zu seiner Sprache, für das wesentlich sprachliche Nationalgefühl, für die sprachliche Volks- oder Sozialpsychologie.

Was die Volksgenossen so unendlich oft eingeübt haben, daß es ihnen unbewußt zur zweiten Natur geworden ist, das ist für sie alle und für jeden einzelnen das Wesentliche an der Muttersprache. Der Sprachbau, der eigentümliche Lautschatz und die eigentümliche Betonung. Gegen die Aufnahme fremder Wörter haben die Volksgenossen nie und nirgends viel einzuwenden gehabt, solange die geliebte Muttersprache ihnen in Bau, Lauten und Betonung ungefährdet schien. Überschritt aber die Invasion der Fremdwörter diese Grenzen, wollte eine Gruppe von gebildeten Volksgenossen oder von Eindringlingen oder konnte die Masse der Fremdwörter den Bau, den Lautcharakter und die Betonung der Muttersprache ändern, dann erschien das wirklich wie Fremdherrschaft, wie Zwang zur Erlernung einer fremden Sprache, und das Nationalgefühl empörte sich. Dann entstanden die puristischen Bewegungen (schon im alten Rom) und wandten sich im Eifer des Kampfes, zum Schutze der bedrohten Muttersprache auch gegen die Aufnahme fremder Wörter, fremder Begriffe, fremder Kulturen. Umsonst. Die Römer, die Engländer (in deren Sprachgeschichte die Sachlage besonders deutlich ist), die Holländer, die Deutschen retteten ihre Nationalsprache, d. h. sie verhinderten ihre ererbte Sprache, dem Eindringling auch in Bau, Laut und Betonung ähnlich zu werden; aber die Invasion der fremden Kulturen ist von den Puristen niemals aufgehalten worden. Der Bestand an Fremdwörtern z. B. im Deutschen ist trotz Hebung und Überspannung des Nationalgefühls immer nur im Wachsen begriffen; für jedes dumme und überflüssige Fremdwort, das glücklich aus der Umgangssprache und aus der Darstellung guter Schriftsteller ausgemerzt wird, kommen zehn neue Fremdwörter aus den internationalen Gebieten von Wissenschaft, Kunst und Technik. Nimmt man diese neuen Entlehnungen zu altem und uraltem Fremdgut, der Masse von Lehnwörtern, die als Lehnwörter nachgewiesen und gebucht sind (von den viel zu vielen Wörtern zu schweigen, die Lehnwörter sind, wenn sie auch der geltenden Wissenschaft für urverwandt gelten), hat man vorher erkannt, daß im Bau, in den Lauten und in der Betonung einer Volkssprache sich wohl unklar das Gemüt eines Volkes bergen kann, daß aber die geistige Seelensituation eines Volkes, seine bewußte und begriffliche Weltanschauung sich allein abbildet in seinem lebendigen Wortschatz, dann wird die Masse des Fremdguts zeigen, wie groß die Verschuldung jedes Volkes gegenüber seinem Vorgänger in der Kultur ist und von jeher war, wie nun gar in unsern Zeiten bei dem unausdenkbaren Reichtum und der Schnelligkeit des Verkehrs die gegenseitige Verschuldung der Völker eine gemeinsame internationale Seelensituation entstehen läßt, zwischen den Kulturvölkern, von der die alten Zeiten keine Vorstellung hatten. Ich will zur Verdeutlichung nur auf einen Punkt hinweisen. Die Übersetzung des alten Testaments der Juden ins Griechische, die Septuaginta, und Luthers deutsche Bibelübersetzung mögen eine unmeßbare Wirkung ausgeübt haben, Luthers Werk besonders mag als die Tat eines Sprachgewaltigen bewunderungswürdig sein, ein restloser, ja auch nur ein ruhiger Übergang von der einen Sprache in die andere ist nicht vorhanden. Die Diskrepanz der Seelensituationen bei den Juden einerseits, bei den Griechen, bei den Deutschen anderseits ist zu stark. In diesem Falle wird die Unmöglichkeit der Übersetzung nicht ganz klar, weil eine herrschende Religion die Unmöglichkeiten siegreich verteidigt hat. Wo eine solche fremde Macht nicht eingreift, wie bei der Übersetzung der Veden in moderne Sprachen, da stört die Diskrepanz der Seelensituationen fast in jeder Zeile. Und wenn vollends englische Missionare das Vaterunser oder den Katechismus in die Mundarten afrikanischer oder australischer Neger übertragen, um christlichen Glauben zu verbreiten, so können wirklich nur Missionare und deren Angestellte an die Möglichkeit einer Mitteilung glauben. Die Schwierigkeit der Übersetzung gehört nicht allein dem religiösen Gebiete an, wenn Übersetzer und Originale räumlich und zeitlich weit getrennten Völkern angehören. Auch Homeros ist eigentlich unübersetzbar; unübersetzbar nicht nur seine Götter, sondern auch die Realien, die Waffen, Geräte und Speisen seiner Helden; unübersetzbar der Rhythmus seines Hexameters. Wenn aber heute Engländer, Deutsche, Franzosen und Italiener, Holländer, Tschechen, Russen ihre neuesten Bücher gegenseitig übersetzen, so geht freilich vom ästhetischen Werte viel verloren, nicht nur aus Dichtungen, aber der Beitrag zur internationalen Seelensituation, den uns das Buch geschenkt hat, geht restlos von der einen Sprache in die andere über.

Fritz Mauthner.

Noch einmal die Wormser Dombaufrage.

Es war nicht meine Absicht, auf den Artikel von Rudolf Kautzsch zu antworten. Aber da an mich seinetwegen mehrfach Anfragen gerichtet wurden, will ich über einen Punkt doch mich äußern.

Herr Kautzsch sagt: Wer die in Hinblick auf die Restaurierung des Wormser Domes und den Aufbau seiner Umgebung gestellten Fragen und die „Sechs Gutachten über die prinzipielle Frage der Denkmalpflege“ unbefangen gelesen habe, müsse zu den Schlüssen kommen: „In Worms will man den Dom verschönern; man will an ihn anbauen, ohne daß eine Notwendigkeit dafür vorliegt, und das auch

noch im Sinne einer Rekonstruktion des ehemaligen Zustandes."

Kautzschs Artikel hat den Zweck, darzulegen, daß diese Vorstellungen „unzutreffend, schief, ja falsch" seien. Demgemäß urteilt er auch über das Vorgehen der Gutachter.

Ich erlaube mir an Kautzsch einige Fragen: Ist es wahr, daß am 15. und 16. Juni 1906 dem Kunstrate für den Dom zu Worms ein von Geh. Oberbaurat Professor Hofmann in Darmstadt gefertigter Plan vorgelegen hat, an der Hand dessen Hofmann erklärte, daß die Rekonstruktion des früheren, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zerstörten Kreuzganges und Kapitelhauses von künstlerischer Seite durchaus zulässig sei und bedauerte, daß derselbe in dieser Weise nicht ausgeführt werde?

Ist es wahr, daß in einem am 25. Mai 1907 abgegebenen Gutachten Herr Oberbaurat Hofmann über sein Projekt sagte: Es fuße auf den Beschlüssen des Kunstrates, der sich dahin ausgesprochen habe . . . . daß im Einzelfall nach künstlerischen Rücksichten zu prüfen und zu entscheiden sei, und daß ferner ein etwaiger Anbau am Dom im Sinne einer Rekonstruktion des ehemaligen Zustandes vorgenommen werden möge?

Ist es wahr, daß das Mitglied des katholischen Domkirchenvorstandes (des Bauherrn) Stadtverordneter Reinhart in der Stadtverordnetensitzung auch noch vom 5. Juni 1907 diesen Plan lebhaft befürwortete, und zwar unter Äußerungen wie folgende: „Den Plan des Wiederaufbaues des Kapitelhauses wird sich der Kirchenvorstand unter keinen Umständen nehmen lassen." „Ich werde nie einen Beschluß zu fassen wagen, durch den verhindert wird, in Zukunft das wiederherzustellen, was die größten Baumeister (der Vergangenheit) geschaffen haben"?

Ist es wahr, daß am 19. Juni 1907 Her Oberbaurat Hofmann in Worms einen Vortrag hielt, in dem er sagte: „Gerade die hervorragendsten Künstler sprachen ihr Bedauern aus, daß mein Entwurf (also die Rekonstruktion) nicht zur Ausführung kam, und daß man die günstige Gelegenheit, dem Westchor seinen alten Rahmen wieder zu verleihen, nicht ergriffen habe"?

Ist es also wahr, daß in Worms die Absicht bis vor kurzem noch bestand und wohl teilweise noch im maßgebenden Kirchenvorstande besteht, den Dom durch Anbauten zu „verschönern", für die ein Zweck erst gesucht werden sollte, und denen man die Formen der zu Anfang des 19. Jahrhunderts abgerissenen mittelalterlichen Bauten geben wollte?

Sind diese Dinge wahr, so sind die „Vorstellungen" der Gutachter *nicht* „unzutreffend, schief, ja falsch", sondern zutreffend, gerade, ja richtig.

Ich muß daher abwarten, ob Herr Kautzsch meine Fragen verneinend beantworten wird oder ob er uns mit der Mitteilung erfreut, daß er mit den Gutachtern nur ein Scherzchen gemacht habe. Erheitert bin ich durch seinen Erstlingsversuch, sich als Beschwichtigungsrat zu betätigen, ohnehin schon genug.

Cornelius Gurlitt.

Handzeichnungen.

Die Handzeichnung führt direkt zum innersten Wesen des Künstlers. Das Bild ist den Bedingungen von Raum, Zeit und Kausalität unterworfen. Diese allgemeinen Schranken menschlichen Tuns werden in ihm wie im Schulfalle deutlich, während die Skizze über sie triumphiert. Das Bild steht im Raume; das Quadrat, Rechteck, Oval muß ausgefüllt werden, auch wo die in der Seele des Künstlers schlummernde Idee es nicht erfordern würde; fremd drängt sich ihr der Stoff an. Die Ausführung des Bildes erfordert Tage und Wochen peinlicher Arbeit; die Zeit übt ihre nagende, ausgleichende, wandelnde Kraft. Im Bilde vereinigen sich eine Reihe von Motiven: Menschen werden mit Menschen, Tiere vielleicht mit den Bäumen der Nähe und den Hügeln des Hintergrundes, Götter mit Tempeln in zwar nicht logischer aber künstlerischer Kausalität verbunden.

Freilich, der harte Stahl des Zwanges schlägt neues Feuer aus dem edlen Stein des Künstlertums; die Aufgabe als solche reizt und befruchtet den Geist. Aus der Begegnung von Zwang und Freiheit entsteht die feinste Blüte der künstlerischen Erziehung, der Stil. Auch vom Künstler gilt Goethes Wort, daß freiwillige Dienstbarkeit der schönste Zustand sei.

Die Handzeichnung wird dem Bilde seinen Rang nie streitig machen; ihr Reiz ist stiller, heimlicher als die stolze Gebärde des bis ins letzte durchgereiften Werkes. Sie emanzipiert sich vom Zwange des Raums; irgendwo, mitten auf dem Blatt oder auf dem Rande, sucht der eilige Stift eine Stelle, um den Einfall des Künstlers niederzuschreiben. Frei ist sie vom ermattenden Einfluß der Zeit; sie gibt die Morgenfrische der Konzeption, des Natureindrucks unmittelbar, ehe die tausend Hemmungen des Lebens die Erinnerung gefälscht haben. Und vor allem: sie sucht die Schönheit an sich, die ungebrochene, unverstümmelte, losgelöst aus dem beengenden Kreise der Zweckmäßigkeit, der Komposition, des Zusammenhanges, in dem sie oft ihr Eigenstes als dienendes Glied opfern muß. Der Künstler sieht die Wolke ziehen und den Baum sich unter der Wucht des Sturmes neigen; er folgt der Linie eines sich neigenden Nackens oder er notiert in hastigen Strichen die grotesken Bewegungen eines ländlichen Musikkorps. Vielleicht auch, daß der Stift in graziöser Phantasie über das Blatt fährt, daß seine verschlungenen Züge Geheimnisse von wilder Laune, von düsterer Schwermut verraten.

Auch wo die Zeichnung als Studie im Dienste des werdenden Bildes steht, spricht sie von Heimlichkeiten, die das Bild stolz verschweigt, von Suchen und Tasten, von Qual des Schaffens, vom Ringen des Geistes mit der Materie. Uns, denen der schöpferische Trieb versagt war, erschließt sich in der Studie ahnungsvoll der Weg des Künstlers.

Das Bild hält uns in selbstgewollter Distanz zurück und fordert zugleich unsern Blick heraus; die Zeichnung verbirgt sich scheu vor der Menge und will einsam-vertrauliche Zwiesprache. Sie spricht in leisen Tönen; sie verlangt das Verständnis der nur halb gesprochenen Worte, der Andeutung, ja selbst des Schweigens. Steht

man so zu ihr, dann bereichert und beglückt dies Verhältnis wie das zu jenen Freunden, deren verstehende und immer gleichbleibende Güte nach Last und Druck des harten Tages im Dämmern unsere Unruhe und Sehnsucht auf eine Stunde einwiegt.

Aber ihr, ihr Künstler, vor allem ihr jungen Künstler, macht es uns nicht gar zu schwer, wenn wir bescheidenen Sammler ein flüchtiges Blatt von eurer Hand erwerben wollen, aus dem uns eure Art anmutend anspricht; ein Blatt, das ihr vielleicht achtlos in einer Ecke hättet verstauben lassen. Haltet uns nicht immer wieder mit Menzel entgegen, daß es zehn Jahre Arbeit erfordert hätte, um so ein Blatt in zehn Minuten zeichnen zu können. Einmal — verzeiht! — seid ihr vielleicht noch kein Menzel, wenn ihr auch andere liebenswerte Eigenschaften haben mögt, die dem strengen kleinen Kunstgreise fehlten; und dann, denkt ihr denn, es gäbe irgend ein anderes menschliches Tun, das zu einer anständigen Höhe zu bringen nicht lange harte Arbeit erforderte? Laßt euch eure Bilder so teuer bezahlen, als das deutsche Volk nur irgend kann und mag; uns Sammler von Zeichnungen aber behandelt als eure Freunde und macht uns gnädige Bedingungen.

W. Wygodzinski.

Beethovens Begräbnis.*

Am 7. Mai 1824 wurde die neunte Symphonie zum erstenmal gespielt. Im Kärntnertor-Theater. Umlauf dirigierte, Beethoven stand neben ihm. Schindler berichtet: „Die Logen-Abonnenten hatten für ihre Plätze keinen Heller bezahlt, der Hof nicht einen Groschen geschickt, was doch bei den gewöhnlichsten Benefizen zu geschehen pflegte. Daheim überreichte man Beethoven den Kassenrapport. Bei diesem Anblick brach er in sich zusammen. Wir rafften ihn auf und legten ihn im grünen Frack auf das Sofa. Bis spät in der Nacht verweilten wir an seiner Seite: Kein Verlangen nach Speise oder anderem, kein lautes Wort war mehr hörbar.“ Und nun gar seine letzte Kammermusik verstand kein Mensch mehr. „Konfuses Zeug“ sagte Grillparzer. Er kam aus der Mode. Sie hatten wieder einen erledigt. Nun war er ganz einsam. Er wurde krank. Und jetzt noch die Furcht vor der Not! Er konnte nicht mehr verdienen. Was dann? Und er hatte keinen in der ganzen Stadt, dem er sich vertrauen wollte. Ihm wurde bang. Da schrieb er nach England:

„Leider! liege ich schon seit 3. Dez. an der Wassersucht darnieder. Sie können denken, in welche Lage mich dieses bringt. Ich lebe gewöhnlich nur von dem Ertrage meiner Geisteswerke, habe Alles für mich, für meinen Karl davon zu schaffen. Leider! seit 2½ Monaten war ich nicht imstande, eine Note zu schreiben. Mein Gehalt beträgt so viel, daß ich davon den Wohnungszins bestreiten kann, dann bleiben noch einige Hundert Gulden übrig. Bedenken Sie, daß sich das Ende meiner Krankheit noch gar nicht bestimmen läßt, und es endlich nicht möglich sein wird, gleich mit vollen Segeln auf dem Pegasus durch die Lüfte zu segeln. Arzt, Chirurgus, Apotheker, alles wird bezahlt werden müssen. — Ich erinnere mich recht wohl, daß die Philharmonische Gesellschaft vor mehreren Jahren ein Konzert zu meinem Besten geben wollte. Es wäre für mich ein Glück, wenn sie jetzt diesen Vorsatz von neuem fassen wollte, ich würde vielleicht aus aller mir bevorstehenden Verlegenheit doch gerettet werden können. Ich schreibe deswegen an Sir G. Smart, und können Sie, werter Freund, etwas zu diesem Zwecke beitragen, so bitte ich Sie, sich mit ihm zu vereinigen; auch an Moscheles wird deshalb geschrieben und in Vereinigung aller meiner Freunde glaube ich, daß sich in dieser Sache doch etwas für mich wird tun lassen.“

Die Philharmonische Gesellschaft antwortete, indem sie durch Moscheles hundert Pfund schickte, „mit dem ausdrücklichen Vorbehalte, ihm durch Veranstaltung eines großen Konzerts noch einen bedeutenden Nachtrag zu widmen“. Vermittler war ein Herr Rau, Erzieher im Hause des Bankiers Eskeles. Er berichtete an Moscheles:

„Dein Schreiben, welches ich zugleich mit den für Beethoven überschickten hundert Pfund empfing, setzte uns in ebenso großes Staunen als Bewunderung. Der große, in ganz Europa mit Recht verehrte, hochgepriesene Mann, der edelste, gutherzigste Mensch liegt in Wien in der größten Not auf seinem Krankenlager zwischen Leben und Tod! und dies müssen wir aus London erfahren; von dort eilt man, ihm sein Elend, seinen Kummer zu mildern, ihn mit Hochherzigkeit vor Verzweiflung zu retten. Ich fuhr auf der Stelle zu ihm, um mich von seiner Lage zu überzeugen und ihm die bevorstehende Hilfe anzuzeigen. Es war herzzerreißend, ihn zu sehen, wie er seine Hände faltete und sich beinahe in Tränen der Freude und des Dankes auflöste. Wie belohnend und beseligend wäre es für euch, ihr großmütigen Menschen gewesen, wenn ihr Zeugen dieser höchst rührenden Szene hättet sein können!“

So hatte Beethoven durch Engländer noch eine letzte Freude. Ein paar Tage später, am 26. März 1827, starb er. Jetzt erinnerten sich die Wiener. Er wurde mit dem größten Pomp begraben. Da war ganz Wien dabei; im Begraben sind sie groß. Bezahlt wurde es aber mit dem englischen Geld. Schindler schrieb: „Die Philharmonische Gesellschaft hat die Ehre, diesen großen Mann von ihrem Gelde beerdigt zu haben, denn ohne dieses konnten wir es nicht anständig tun. Alles schrie: ‚Welche Schande für Österreich! Das soll man nicht angehen lassen. Alles wird dazu beitragen‘, allein es blieb beim Schreien.“ Man ließ es vom englischen Gelde bezahlen, war aber ungeheuer beleidigt. Von allen Seiten ging es jetzt los. Eine Frechheit von den Engländern! Was geht sie Beethoven an, unser Beethoven? Wie können sie sich unterstehen? Man wütete, man tobte. Und an die Augsburger Allgemeine Zeitung

* Aus „Wien“ von Hermann Bahr, in der Sammlung „Städte und Landschaften“ (Carl Krabbe Verlag Erich Gußmann, Stuttgart, Preis 2 Mark). Solcher interessanten Überlieferungen enthält das amüsante Werk eine wahrhafte Fülle. Siehe die Besprechung am Schluß des Heftes. Die Red.

wurde geschrieben: „Gestern abends erfolgte die feierliche Beisetzung der Leiche des tief bedauerten Beethoven unter außerordentlich großem Zuströmen des Volkes. Die Herren Grillparzer, Castelli und das sämtliche Personal der Hofbühne und des Operntheaters begleiteten den Zug in die Kirche und von da zur Ruhestätte, wohin zugleich eine unabsehbare Reihe von Wagen folgte. Das Publikum empfindet den Verlust dieses großen Tonsetzers auf das lebhafteste, und es war nicht wenig befremdet, als man aus London erfuhr, daß Herr Moscheles, welcher doch selbst Gelegenheit hatte, zu erfahren, wie sehr die musikliebende Kaiserstadt Talente dieser Art zu unterstützen pflegt, sich erlaubt hatte, in London eine Kollekte für den Verstorbenen zu veranstalten. Ein allgemeiner Unwille bemächtigte sich bei dieser Nachricht der Gemüter. Der Verstorbene bedurfte einer solchen Beisteuer nicht, und niemand war befugt, einer die Künste aller Art unterstützenden Regierung und einem so kunstsinnigen Publikum auf diese Art zuvor zu eilen. Es bedurfte nur eines Wortes und Tausende wären Beethoven zugeströmt. Allein man achtete ihn zu hoch."

Echt. Sie hätten ihn verhungern lassen. In der ganzen Stadt weiß er keinen, dem er seine Not vertrauen möchte. Er muß Engländer anbetteln. Sie helfen ihm. So kann er doch ruhig sterben. Von ihrem Gelde wird er begraben. Und nun — ist man „befremdet, ein allgemeiner Unwille bemächtigt sich der Gemüter". Wo waren sie, als er litt, die Gemüter? Zwanzigtausend folgten seiner Leiche. Wo waren sie, als er lebte? „Allein man achtete ihn zu hoch."

Das ist Wien.

Heimatschutz am Bodensee.

Im Kanton Thurgau ist man nun auch auf die wertvolle Idee gekommen, sich zu einem Bunde zusammenzutun, der den vorhandenen Schätzen der Landschaft, der Volkskunst, der Volkssprache, -Trachten und -Gebräuche, sowie den neu entstehenden Häusern und der Erziehung zu diesen Schönheiten eine gute Pflege geben will. Das ist ganz besonders im Thurgau nötig, wo in den einen Ortschaften die Industrie, in der falsch verstandenen Rolle, die unsere Zeit sie spielen läßt, alles, was an alter Kultur vorhanden war, wegätzte, und anderseits noch überall so viel feiner Reichtum an seelenvoll gemütlichen alten Bauwerken und Straßen- und Ortsbildern unangetastet ist. In der Gründerversammlung neulich in Romanshorn beschloß man, dem allgemeinen schweizerischen Verein für Heimatschutz beizutreten, und wählte Herrn Dr. Haeberlin, den Leiter des Lehrerseminars in Kreuzlingen, zum Obmann, d. h. vielmehr zum Präsidenten; denn um gleich in Aktion zu treten, beschloß die Mehrheit der Versammlung, die eine ihrer Aufgaben, Schutz der Sprache, gleich lächerlich zu machen, und bestimmte, statt der vorgeschlagenen gut deutschen „Obmänner, Säckelmeister, Bücherprüfer usw." Präsidenten, Kassiere und Rechnungsrevisoren zu wählen. Nun kann sich der Verein vielleicht noch „Heimatschutz-Kompagnie" nennen. Übrigens sprach Herr Haeberlin zu seiner Ernennung ein paar Worte, die zeigten, daß der neue Obmann des Vereins sich jedenfalls in weitester Beziehung über die Aufgaben klar ist, die ihren Zielen zugesteuert werden sollen. Oft sind diese Vereinigungen, dank dem Übereifer ihrer Führer, eher von Schaden als von Nutzen, und ich habe öfter, z. B. in der niederdeutschen Tiefebene, die die geschlossenen Bauernkulturen hat, erlebt, daß die Überbetriebsamkeit die Bauern vor die Stirne stieß, sie kopfscheu und halsstarrig machte, und die alten feinen Koffer, die schweren wunderbaren Schränke, die köstlichen eingelegten Stühle wurden unweigerlich in der Stadt gegen „Jugendstil" umgetauscht.

Hier ist es auch am Platze, einer Klage aus Ueberlingen, die in der Nr. 274 der Frankfurter Zeitung sich über den Bau eines Schornsteins am dortigen Elektrizitätswerk sentimental beschwerte, ein paar Worte zu erwidern. Wenn ein Schornstein gebaut werden muß, so soll er selbstverständlich gebaut werden. Die Pflege alter Denkmäler stellt sich niemals die Aufgabe, den Weg des Fortschritts zu hemmen, und wenn Ueberlingen sein bis dahin wirklich miserabel funktionierendes elektrisches Licht verbessern will, so finde ich das außerordentlich anerkennenswert. Im Jahre soundsoviel mußten die Ueberlinger zur Verteidigung ihrer Stadt den St. Johann-Turm bauen. Sie bauten ihn aus dem tiefen Graben herauf in prachtvoller, trotziger Plumpheit. Er „konkurrierte" mit dem um einige Jahrhunderte älteren Münsterturm. Aber wem fiele es denn ein, sich über diese Konkurrenz zu beklagen! Baut einen Schornstein, der mit den alten Türmen so konkurriert, wie der St. Johann-Turm mit dem drollig seltsamen Turm des Münsters, und ihr habt wohlgetan! Wenn wir uns immer nur schämen vor den alten Werken, so werden wir niemals eine Renaissance unserer Baukunst finden. Und weshalb sollen wir uns denn auch nicht offen dazu bekennen, daß wir heute die Kienspäne und Ölfunzeln durch das herrliche elektrische Licht ersetzt haben? Freilich in Ueberlingen darf der Entwurf zu diesem Schornstein nicht wachsen. Sonst ist die Geschichte wirklich in Gefahr. Denn alles, was in den letzten Jahrzehnten dort entstand, ist schlimmer als schlimm. Das Gesindel der Villen, das zusammenhangslos, feil und verlottert an beiden Seiten der Stadt herumlungert, ist beschämend und zerreißt, wenn man vom See kommt, das alte Ueberlingen, das erst allmählich als ein grauer, prachtvoller Kern, noch fest in der Mitte zusammenhängend, heraustritt. Der Schornstein könnte übrigens nach dem Osten als eine Art Rahmen die gute alte Stadt von dem verkommenen Anhang trennen. Für diesen Schornstein aber gibt es Namen wie Läuger, Messel, Billing, Olbrich, Willy Bock u. a. Ja, weshalb nicht? Aber um Himmelswillen keinen der Schornsteine, wie sie jetzt die Surrogatkunst vieler ins sogenannte Moderne pfuschender Architekten in Mode gebracht hat; ich meine die auf ein dünnes Bein gesetzten Auswüchse, die mit ihrem gestrichenen Riegelwerk wie bemalte Dickköpfe idiotisch über die Stadt glotzen. Auf einen solchen haben, wie ich höre, die Ueberlinger Kunstschützer es abgesehn. Sie wissen nicht, daß ein Schornstein kein Leuchtturm ist.

Ich würde dem Staat anempfehlen, sich dreinzumischen. Aber eine solche Einmischung wird dem nicht ohne Bedenken erscheinen, der sich den staatlichen Geschmack in Meersburg, diesem idealsten alten Nest, ansieht. Die Schlösser und Häuser sind grau, verwegen, still trotzig angewittert. Aber seitwärts über den Felsen erheben sich zwei große, alte, dem Staate gehörende Gebäude. Von ihnen hat man jetzt das eine knallrot angestrichen, das andere wird in den nächsten Tagen ein azurblaues Kleidchen kriegen. Es ist fürchterlich. Daß man nicht sieht, welch feiner musikalischer Anstreicher die Zeit ist!

In Horn am Untersee ist ein altes Kirchlein mit einem kräftigen Turm verwachsen, der ein rotes Ziegeldach zwischen zwei Treppengiebelchen hat. Das Kirchlein und der Turm stehn auf dem ersten Stockwerk der weit in den See vortretenden Landzunge, wie ein altes Kastell, das seine ruhige Verschlossenheit mit einer gewissen Koketterie den ganzen See hinab zeigt. Nun hat Horn einen anscheinend mit den Dingen dieser Welt sehr vertrauten Pastor. Dieser Mann will dem Turm einen schönen spitzen Helm geben, der sich über einer Aussichtsgalerie erhebt. Und zur Aussichtsgalerie kostet es Entree. Wie ins Panoptikum, wie ins Flohtheater! Schicken wir diesen Pfarrer schnell von Horn weg und ins Finanzministerium des Deutschen Reiches. O, Kinder, es ist eine reiche, schöne Zeit! Aber im Thurgau werden dennoch die alten versunkenen Dörfer verschwinden. In Ueberlingen baut der mit Stadt und Rat befreundete Baumeister den Schornstein als Leuchtturm; der mit Rat und Stadt verbiederte „Kunstmaler" wird ihn bemalen. Neue Villen werden das Werk der alten unentwegt fortsetzen. In Meersburg streicht man noch staatliches Grün und Violett über das Bunte der Zeit. Und in Horn errichtet man die Aussichtsgalerie gegen Entree. Weshalb schreien und schreiben wir eigentlich gegen den Wind?

Norbert Jacques.

Eine Jugendgeschichte.

Das Buch heißt „Oedipus", ist von Willi Speyer und im Verlag B. Kassirer (Berlin) erschienen. Es ist ein Roman, aber nicht das, was das Publikum Roman nennt, sondern eine schöne, ernsthafte Dichtung. Wenn sonst nichts darüber zu sagen wäre, könnte ich den Schulmeister spielen und das Anfängerhafte dieses Erstlings betonen: er hat noch einen Hang zum allgemein Schönen, Klingenden, zum Pathos. Aber er überwindet ihn im Buche selbst, dessen Ton von dem etwas zu feierlichen Anfangskapitel bis zu dem schönen Schluß immer freier und schlichter wird.

Doch daran liegt nicht viel. Das Wesentliche ist: dieser Dichter hat einen heiligen Ernst und läßt sich weder auf poetisierenden Zeitvertreib noch auf das beliebte Fangballspiel mit gangbaren „modernen Ideen" ein. Er kann nicht nur beobachten und schreiben, sondern er hat auch eine Weltanschauung oder doch ein tiefes Bedürfnis nach innigem, ideellen Gedankenleben. Wo das ist, wo die Demut und der Stolz des einsam Denkenden redet, da werden stilistische Fragen nebensächlich. Es gibt eine Betrachtungsweise, für welche der alte, plauderfrohe, technisch altmodische Raabe und der glänzende moderne Hofmannsthal gelegentlich wie Gläubige desselben Bekenntnisses aussehen. So ist es auch hier: die sorgfältige moderne Technik und Sprache des „Oedipus" wirkt angenehm und nobel, aber sie bleibt Mittel, wird nicht Zweck. Sie wird, wie jede Technik, auch einmal veralten. Aber dann wird sich vielleicht zeigen, daß mehr in dem Buche steckt als die Technik, und daß der schöne kühne Titel nicht zu kühn war. Vorerst aber wird hoffentlich diese Jugendgeschichte nicht nur genießende Leser finden, sondern auch ein wenig dazu dienen, den schon etwas unsicher gewordenen Moloch unseres argen Schulwesens einen Schritt dem Grabe näher zu bringen. Glücklicher werden wir dadurch nicht werden, aber wahrhaftiger und tapferer.

Hermann Hesse.

Jos. Aug. Beringer

hat soeben mit seiner Kurpfälzischen Kunst und Kultur im achtzehnten Jahrhundert (J. Bielefelds Verlag, Freiburg in Baden) die im Auftrag der Vereinigung Heimatliche Kunstpflege in Karlsruhe von Albert Geiger in vornehmer Ausstattung herauszugebenden Einzeldarstellungen über badische Kunst und Kultur verheißungsvoll eingeleitet. Beringer hat sich längst durch eine Reihe wertvoller Untersuchungen hierzu legitimiert und kann, meist auf Grund eigener Forschung, die Kunst- und Kulturbestrebungen am Hof der Pfalz–Neuburg–Sulzbacher Linien in sicheren Umrissen charakterisieren. Die Höhenpunkte dieser Entwicklung dürften auf dem Gebiet der bildenden Kunst mit den Namen Peter Anton von Verschaffelt und Ferdinand Kobell, im Musikwesen durch Joh. Stamitz, auch Ignaz Holzbauer, am Theater durch W. H. von Dalberg und A. W. Iffland bezeichnet werden, mit Künstlern, deren Schöpfungen teilweise bis in unsere Zeit nachwirken. Im Antikensaal, den Verschaffelt in seiner Mannheimer Zeichnungsakademie eingerichtet hatte, haben sich Lessing und Goethe, Schiller und Herder unterrichtet und begeistert. Aber auch das pfälzische Kunstgewerbe, der Kunsthandel und die höfischen Manufakturen werden in Betracht gezogen. Die in Mannheim blühenden wissenschaftlichen Unternehmungen, die Kurpfälzische Akademie der Wissenschaften wie die Deutsche Gesellschaft und die nur noch ein Schattendasein führende Universität in Heidelberg leiten über zur Betrachtung der Kultur der Gesellschaft. Ohne belastende, gelehrte Anmerkungen hat Beringer sein Buch anschaulich und großzügig geschrieben, uns die treibenden Kräfte des achtzehnten Jahrhunderts im allgemeinen, und im besonderen ihre Wirkung in der rheinischen Pfalz eindringlich nahe gebracht. Sein Weg führt von Düsseldorf nach Mannheim und Schwetzingen und weist in gewissen Ausläufern nach München; Beringer geleitet an sicherer Hand an den absolutistischen Hof Kurfürst Johann Wilhelms und seiner Nachfolger und bringt uns bis zu dem Moment, als in der pfälzischen Residenz „wie die Posaune des Gerichts das Urteil auf die abgestorbene Welt ertönte", wo Schillers Räuber über die Mannheimer Bühne gingen und schließlich die überreizte Kultur des Jahrhunderts unter der Revolution zusammenbrach.

Einleuchtender als gerade auf pfälzischem Boden läßt sich die Entwicklung und der Verfall der Kunst im achtzehnten Jahrhundert kaum irgendwo verfolgen, nirgends zeigt sich aber auch erschreckender, daß es eine volksfremde, nur höfische Kunst war, die einst hier gethront hat. Das Bürgertum hatte sich auch damals gleichgültig gehalten, die Revolution hat sie begraben. Auch im kommenden Jahrhundert ist, wenn wir von der Pflege der Musik durch gebildetere Kreise in Mannheim absehen, nichts oder wenig genug an ihre Stelle getreten und hat es wohl auch nicht können. Im Gegensatz zu dem aufs Innerliche gerichteten Charakter des badischen Oberländers ist und wird das allzu bewegliche Wesen der Pfälzer kaum je imstande sein, wahre Volkskunst oder auch nur volkstümliche Kunst und eine geschlossene Kultur in sich aufzunehmen und noch weniger aus sich heraus wachsen und reifen zu lassen.

R. Sillib.

Stein.

Wir Deutsche sind merkwürdige Patrioten; wir triefen gelegentlich von Patriotismus, und wenn einer ein „vaterländisches Festspiel" schreibt, wie es Eberhard König nun getan hat, müssen wir uns ordentlich bemühen, darin nichts Verächtliches zu sehen. Das macht, wir sind allesamt kaum Patrioten, trotzdem wir soviel Patriotismus haben; uns fehlt durchaus ein Volks- und Vaterlandsgefühl. Wir werden irgendwo regiert, wir heißen Preußen, Hessen oder Bayern, auch Rheinländer und Westfalen, trotzdem wir sehr mit Absicht kräftig durcheinander geschüttelt werden; die Idee von einem Vaterland ist fast schon so fremd wie unsere Göttersagen, die uns die Wissenschaft serviert; wir müssen von Weltmacht, Engländern und Kolonien reden, um dabei nur etwas zu denken, und sind von Herzen froh, wenn der „offizielle Rummel" mal wieder vorüber ist. Wenn einer hingeht und im privaten Leben dergleichen weiter betreibt, vermutet ein jeder schon, weshalb. Und gar noch dichten? Der arme Josef Lauff hat es nicht leicht gehabt, sein durch die kaiserliche Festspielgunst getrübtes Renommee wiederherzustellen. Wobei freilich unsere Abneigung gegen jegliche Auftragsdichterei noch besonders mitsprach; wir können uns das Dichterhandwerk als „angewandte Kunst" nicht denken.

Sehen wir genau zu, so ist es nur zweimal wieder gelungen, die Deutschen so unter einen Hut zu bringen, daß Bürgersmann und Arbeiter, Dichter und Gelehrter sich begeistert als ein Volk fühlten: einmal im kurzen Überschwang des Jahres 1870 und vorher in jeder Beziehung tiefer und reicher in den Jahren bis 1813. Eigentlich damals allein ist gelungen, daß die Dichter sangen und die Philosophen feurig verkündeten, was tief in alle Kreise hinein gefühlt wurde, freilich ziemlich allein in Preußen; am Rhein und in Süddeutschland betete man zu Napoleon. Damals glühte das Gefühl gemeinsamen Volkstums so, daß kein Wort begeistert genug genommen werden konnte; alles klang aus derselben Seele, und eine Phrase gab es nicht. Die Flackerflamme Körner, der trockene Ernst Moritz Arndt, der geniale Heinrich von Kleist: sie scheinen mit derselben Zunge zu sprechen, wenn das Vaterland in Frage steht, und wie heilige Flammen lohen die Dichtungen des toten Schiller nach, in dieser von Grund auf durchgewühlten Zeit, die einzig und allein uns Deutschen eine wirkliche patriotische Dichtung gebracht hat.

Daß hinter der Begeisterung von 1870 Bismarck steht, ist unvergessen im deutschen Volk. Stein, der hinter einer größeren Bewegung stehende, der wahrhafte Retter Preußens, der einzige Deutsche aus dem Jahre 1813, ist ihm fast verschwunden. Das macht, Bismarck konnte sein Werk mit der Kaiserkrone krönen; Stein mußte nach dem ungeheuren Ringkampf mit Napoleon, der schließlich in allen Rädern auf ihn als die eigentlich und stählern angespannte Triebfeder zurückgreift, sein Werk an den erbärmlichen Kleinlichkeiten kleindeutscher Regierungen und Fürsten scheitern sehen. Er hatte das deutsche Volk vom „Tyrannen" befreit, um es hundert Tyrännchen zu übergeben. Bis zum Jahr 1831, also noch siebzehn Jahre, hat er die deutsche Kläglichkeit nach den herrlichen Befreiungskriegen ansehen müssen, in seinem geliebten Westfalen als Beamter trotzdem in treuer Pflichterfüllung lebend, um erst zur letzten Ruhe in seine rheinische Heimat zurückzukehren.

So ist seine Grabkapelle zu Frücht an der Lahn kein Wallfahrtsort der Deutschen geworden, nur ein Ort wehmütiger

Gedanken für Spaziergänger aus dem nahen Ems. Und die hundertfünfzigste Wiederkehr seines Geburtstages im Oktober hat sein Volk kaum noch bewegt. In Jena nur und nachher in Berlin wurde das „Vaterländische Festspiel" von Eberhard König gespielt, das am 26. Oktober auf alle deutschen Bühnen gehört hätte — wenn wir ein Volk und Bürger eines Vaterlandes wären.

Freilich, ob es gerade dem Patriotismus gedient hätte, wie er heute geübt wird, ist noch die Frage. Denn dieser Stein war durchaus nicht allzeit ein offizieller Mann, meist ein nur Geduldeter, zeitlang ein Geächteter und immer ein Gefürchteter um seiner Rücksichtslosigkeiten willen. Alle Entschließungen, aus denen wir die Wiedergeburt des deutschen Volkes herleiten, mußten einem schwachen und Einflüssen ausgesetzten Fürsten abgezwungen werden. Es ist kein Ruhmesblatt, wie York bei Tauroggen, vor des Messers Schneide gesetzt, sich gegen den Willen des Königs aufrichten, meutern mußte, um ihn zu retten. Und ganz ein düsteres Bild ist dies, wie schon in den Frühlingstagen der erwachenden Freiheit Stein todkrank in Breslau nur in einer Dachkammer Obdach findet und der preußische Hof ihn peinlichst schneidet; bis sein Freund der Kaiser Alexander ihn trotz seiner Dachkammer findet und ihm auf einmal alle Türen aufgehen, am weitesten die des preußischen Hofes.

Eberhard König hat mit guten Gründen keinen Fürsten in seinem Festspiel auftreten lassen. Nur der zu früh erloschene Stern des preußischen Hauses, die Königin Luise, leuchtet aus dem ersten Bild in alle anderen hinüber. Und auch Stein ist eigentlich nicht sein Held, wohl aber das Volk in seinen Intellektuellen. Wie Arndt, Reimer, Winterfeld, Fouqué, Chamisso, Brentano, Lützow, Heinrich von Kleist, Scharnhorst, Gneisenau, Blücher, Gruner, York und Clausewitz, Körner, Eichendorff, Steffens, Friesen und Jahn auftreten: das gibt ein reiches Bild dieser Volksbewegung, der herrlichsten, die wir erlebten, weil alle, auch die Höchsten im Geist einmütig waren. Und es ist sehr schön, daß sich der Dichter nicht um die Wahrscheinlichkeiten gekümmert hat, ob diese Leute nun auch wirklich so zur Aussprache zusammenkamen, wie in seinen Bildern. Für unser Gefühl dieser Zeit war es so, und darum danken wir es dem Dichter, daß er hier nicht bedenklich war. Man könnte sagen, König habe seine Bilder zu breit gemalt, auch fehle seiner Sprache die starke Eigenkraft: nicht aber wird man leugnen können, daß er eine große Zeit in ihrer Größe lebendig zu machen verstanden hat. Vielleicht wird die preußische Regierung aus höfischen Gründen Bedenken haben, dies Buch in alle Schulbibliotheken einzuführen, wohin es unbedingt gehört. Ich wüßte keins, das preußischer gesinnt und deutscher zugleich sein könnte, ganz im Sinne des Reichsfreiherrn zum Stein; und das zugleich solch eine liebenswerte Dichtung auf dem Boden unvoreingenommener Geschichtsauffassung ist wie dieses vaterländische Festspiel. (Stein, Ein vaterländisches Festspiel. Verlag Egon Fleischel & Co., Berlin.) S.

Die Gesellschaft

nennt sich eine vortreffliche Sammlung, deren Bändchen mir in diesem Sommer viel Genuß bereiteten. Es sind, wie ein Zusatz zum obenstehenden Titel besagt: „sozialpsychologische Monographien", das heißt auf deutsch Abhandlungen über Einzelerscheinungen und Gebiete der modernen Gesellschaft, von Martin Buber herausgegeben, durch Peter Behrens ausgestattet und in der Literarischen Anstalt Rütten & Loening in Frankfurt a. Main verlegt. Ich will die Titel der ersten zwölf Bändchen aufzählen; sie ersparen mir ein Kompliment an den Herausgeber, indem sie seine würdigen Absichten wie seine glückliche Hand gleichwohl erkennen lassen. Es sind: Das Proletariat von Werner Sombart, Die Religion von Georg Simmel, Die Politik von Alexander Ular, Der Streik von Eduard Bernstein, Die Zeitung von J. J. David, Der Weltverkehr von Albrecht Wirth, Der Arzt von Ernst Schweninger, Der Handel von Richard Calwer, Die Sprache von Fritz Mauthner, Die geistigen Epidemien von Willy Hellpach, Das Warenhaus von Paul Göhre.

Ich finde im allgemeinen die über uns hereingebrochene Monographien-Seuche abscheulich, da sie zu offenbar dem Modegeschwätz dient und darauf spekuliert. Hier handelt es sich nicht um geistreiche Vorträge oder zu Bändchen aufgeblasene Feuilletons, wenigstens bei den meisten Bändchen nicht. Hier versuchen Männer von Bedeutung und Charakter ihre nicht landläufigen Ansichten über Lebensdinge in gedrängter Kürze darzulegen. Wenn Schweninger über den „Arzt", Bernstein über den „Streik", G. Simmel über die „Religion" sprechen: dann hört der „Essay" völlig auf, Selbstzweck zu sein, dann tritt jeder Satz in den Dienst einer Überzeugung, die uns bekehren, zum mindesten zu einer Revision unserer Ansichten veranlassen will. Und da ziemlich alle, die sich der Herausgeber herangeholt hatte, mit den Sätzen der deutschen Sprache etwas anzufangen wissen, werden manche von den Bändchen noch lange ihre Wirkung tun zu einer Umbildung unserer geistigen Struktur. Denn daß mit den radikalen Einzelleistungen moderner Tätigkeiten (des Ingenieurs, des Chirurgen usw.) sowie mit den äußeren Umänderungen unseres Lebens die Anschauungen nicht Schritt gehalten haben, daß wir mehr oder weniger vor dem reißend hinströmenden modernen Leben mit altmodischen Gedanken stehen: das ist einer unserer Zwiespältigkeiten, dessen sich zu erinnern nicht wenige durch etwas Feigheit abgehalten werden. Sich mutig zum modernen Leben zu bekennen, ohne romantische Schmerzlichkeiten und klassische Verkleidungen: dazu wird diese Sammlung tüchtig helfen. Es ist eine Sammlung von Schulbüchern im höchsten Sinn, von der man wünschen muß, daß sie an recht viel alte und erwachsene Schüler käme; nicht dem Wissen oder der Aufklärung, aber dem tatkräftigen Leben dienend, indem sie uns zu seinen Problemen nötigt. S.

Städte und Landschaften*

ist eine andere Sammlung genannt, der man nicht jene grundsätzliche Bedeutung zusprechen darf wie der vorher besprochenen „Gesellschaft", und die doch auf ihre Weise in einem Punkt tiefer zielt, indem sie von allem Beruflichen und Literarischen absehend auf das besondere Verhältnis der menschlichen Seele zur Landschaft ausgeht, also Söhne deutscher Landschaften als deren Fürsprecher, vielmehr Zeugen oder Dolmetscher ihres Wesens auftreten läßt. Wenigstens so hatte ich die Sache verstanden, als Leo Greiner einen „Niederrhein" von mir haben wollte. Unterdessen sind außerdem vier andere Bände erschienen und ich sehe, daß nur Wilhelm von Scholz es etwa auch so gemeint hat in seinem Buch vom „Bodensee", daraus das Kapitel über den „Untersee" hier abgedruckt war. Paul Ernst begnügt sich mit einer sachlichen Beschreibung des Harzes, während Ruederer und Bahr ihre Mitbürger in München und Wien amüsant vorzeigen. Ruederer auf eine poltrige Art und nicht ganz ohne Eitelkeit, Bahr aber so fein und wohlerwogen, daß mir dieses Buch nun das liebste von ihm ist. Fast eine Bekenntnisschrift des Österreichertums, in dem sich der Verfasser durchaus miteinbegriffen fühlt, ganz ohne Groll, gutmütig fast und nur ein paarmal ein bißchen mit der Bitterkeit kokettierend. Dabei werden historische Dinge von Reiz miteingeflochten, die nicht nur das Künstlerische betreffen, wenn die auch Bahr am geläufigsten sind. Nicht nur aus Koketterie ist dem Bändchen ein langes Verzeichnis von Quellenschriften beigefügt; man spürt, daß seiner Niederschrift eine tüchtige Arbeit vorausging. Den säuerlichen Kern des Buches bildet die Darstellung Grillparzers als Symbol des Österreichertums, die dem Dichter wie seinem Volk zart aber schneidend an die Nerven geht.

Zwar hätte dieses Buch auch in der „Gesellschaft" von Martin Buber erscheinen können; aber es zeigt doch die Möglichkeiten in einer solchen Sammlung an, darin nicht nach einem Programm Städte und Landschaften nach ihren künstlerischen Schätzen oder sonstigen Werten abgehandelt werden, sondern über das besondere Verhältnis zu ihnen von wirklichen „Bewohnern" gesprochen wird. Mehr als die andere Sammlung scheint mir diese erziehlich zu verwerten zu sein: ich könnte mir denken, daß in einer gewissen Komplettierung eine tatsächliche Geographie Deutschlands daraus würde, oder doch eine interessante Erläuterung dazu. S.

* Carl Krabbe Verlag, Erich Gußmann, Stuttgart.

Herausgeber W. Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H., Druck A. Bagel, Düsseldorf.

Mitteilungen

des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein.

Dezember 1907.

Die Tage in Düsseldorf

waren mit zu viel Dingen angefüllt, als daß sich alles in einen Bericht fassen ließe. Über das Fest im Schauspielhaus gibt Kurt Kamlah nachfolgend ein Stimmungsbild, über die Beschlüsse sowie die Verlosung berichten die beigedruckten Protokolle; über die Handzeichnungs-Ausstellung das anschließende Heft.

Hier wäre nur noch einmal Herrn Professor G. Oeder zu danken für seine weitgehende Liebenswürdigkeit; er hat Vielen — das wurde mir von Manchen gern bestätigt — einen großen Genuß verschafft, indem er die Schätze seiner japanischen Sammlung besichtigen ließ. Zu danken wäre auch an dieser Stelle Herrn Direktor Frauberger, durch dessen Bereitwilligkeit wir die Handzeichnungs-Ausstellung so schön unterbringen konnten.

Vor allem aber muß dem schönen Nachmittag und Abend im „Malkasten" ein Wort der Erinnerung gewidmet werden. Herzlicher als hier sind wir selten aufgenommen worden. Er bewährte auch bei uns seinen Ruf hoher Gastlichkeit. Was in der Erstrebung unseres Zieles, starke Talente gegen den Zeitgeschmack zu unterstützen, uns von selber an gelegentlichen Verstimmungen neben herzhaften Zustimmungen in den Schoß fällt, so daß unsere unentwegte Friedensarbeit manchmal wie ein Kampf aussieht: alle Gegensätze der Kunstübung und Kunstmeinung blieben draußen. So sollte es überall sein und so war es im „Malkasten" an unserm Abend.

Von Düsseldorf ist der Gedanke ausgegangen, die rheinländischen Künstler und Kunstfreunde zusammen zu schließen. Nach Düsseldorf kehrten wir nun zurück, und es war ein schönes Symbol dieser freudig begrüßten Heimkehr, wie die Düsseldorfer Künstler dem Frankfurter Meister Wilhelm Steinhausen alle Ehrung und Liebe erwiesen. Wenn die Tage das Gefühl stärken, und das haben sie teilweise schon getan, daß wir mit unserm Verband keinerlei Parteipolitik treiben und allerorts in den Ländern am Rhein die Gutgesinnten zusammen schließen sollen, um den Schwachen zu helfen: so hat sich der Besuch, an den wir gern zurück denken, reichlich gelohnt.

Der Schriftführer des Verbandes
Wilhelm Schäfer.

Eine kostbare Mappe

wurde Herrn Regierungspräsident zur Nedden in der Vorstandssitzung am 16. November zu Düsseldorf durch Herrn Gustav Klingelhöfer überreicht. Die Mitglieder der einzelnen Kunstkommissionen, denen sich bereitwillig auch andere bekannte Künstler des Verbandsgebietes zugesellten, wollten durch Blätter ihrer Hand dem Mitbegründer des Verbandes eine Erinnerungsgabe an die dreijährige gemeinsame Arbeit geben, in der Herr zur Nedden als I. Vorsitzender den Verband durch den raschen und vielfach heftigen Wuchs der Gründungsjahre lenkte. Wiederholt habe ich an dieser Stelle aussprechen dürfen, was der Verband und sein Vorstand an Herrn Präsident zur Nedden besessen und — verloren haben, wenn er auch immer noch als III. Vorsitzender mit eifriger Liebe unserer Sache zugewandt ist.

Die Mappe bildet gegenwärtig eine Zierde der Handzeichnungs-Ausstellung in Düsseldorf. Sie enthält 38 kostbare Blätter in einem überaus reichen Gewand, das unter Verwendung einer Plakette von Kowarzik durch Peter Behrens entworfen und von Buchbinder Carl Schultze in Düsseldorf ausgeführt wurde.

Wie sehr die Künstler Herrn zur Nedden durch diese Erinnerungsgabe erfreut haben, sagt am schönsten ein Brief, den ich nachfolgend mit seiner Erlaubnis abdrucken darf. S.

Koblenz, den 24. November 1907.

Verehrter Herr Schäfer!

Zwar habe ich versucht, allen den hervorragenden Künstlern unseres Verbandes, die wertvolle Beiträge zu der prächtigen Sammelgabe an mich stifteten, einzeln zu danken. Ich fühle mich aber immer noch nicht recht im Gewissen entlastet, wenn ich den Wert der herrlichen Gabe vergleiche mit den schwachen Diensten, die ich als Mitbegründer und mehrjähriger erster Vorsitzender dem Verbande leisten durfte. Meinen Sie nicht, daß ich wagen dürfte, in unserem Verbandsorgan auch vor der Gesamtheit unserer Mitglieder auszusprechen, was ich an Beschämung und Dank empfinde? Sie wissen am besten, daß ich zwar freudig unserer guten Sache mich widme, daß aber die Kräfte des auch gesundheitlich schonungsbedürftigen Laien oft versagen mußten. — Was wäre unser Verband, wenn er sich nicht fortgesetzt stützen könnte auf die bereitwillig gewährte Hilfe und Mitarbeit aller unserer trefflichen Künstler und Kunstfreunde? Nur ein kleines Rad im feingearbeiteten und, Gott sei Dank, gut und richtig gehenden Uhrwerk der Verbandsorganisation ist der Einzelne. Das Öl fürs Werk ist die Freude an der Arbeit selbst und am hingebungsvollen Streben nach den gesteckten Zielen! Diese Freude, nun auch noch durchtränkt von herzlichen Dankesgefühlen, hofft auch fernerhin noch recht ausgiebig mitgenießen zu dürfen

Ihr aufrichtig ergebener
E. zur Nedden.

Zum zweiten Male

gab das Düsseldorfer Schauspielhaus einem Feste unseres Verbandes den Mittelpunkt. Im Mai des Jahres ein Schäferspiel Goethes voll Scherz und Laune unter freiem Himmel mit wirbelndem Blütenregen und Nachtigallenklang, während hinter den rauschenden Baumkronen ein fernes Frühlingsgewitter grollte; im grauen November ein Besuch im Heim dieser schon berühmten, dem weiteren Düsseldorfer Publikum noch nicht verständlichen Bühne.

In dem intimen und doch für gesellschaftliche Veranstaltungen so geeigneten Hause leuchteten helle Frauengewänder aus der — noch immer dunklen — Festkleidung der Männer hervor, ein erwartungsvolles frohes Summen erfüllte den schimmernden Raum. Dann klang die Glocke, Herbert Eulenberg betritt die Bühne und begrüßt uns in seiner geistreichen Art, die so gern dem besten Banausen einen feinen Dolchstich zwischen die nichtsahnenden Rippen setzt, ihm gelegentlich auch einen derben Schlag auf den engen Schädel gibt. Aber wir finden sein Wohlgefallen, er spricht herzlich und klar, und seine Worte werden ihm unvergessen bleiben.

Und dann erklingen die ersten Töne der so reizvollen, graziös liebenswürdigen Musik Wormsers zu dem Mimodrama Michel Carrés: „Der verlorene Sohn". Wie nach süß schluchzenden und leicht tändelnden Melodien sich der Vorhang hebt, geht die wohlbekannte, nicht Worte noch Bewegung in sich schließende Regung durch das Haus, die Staunen und Bewunderung verrät: ein in der Farbe wunderbar fein abgetöntes Bild, das vom Auge wie eine wohltuende weiche Berührung empfunden wird. Ein köstlich gedämpftes Licht schwimmt in dem auf ein sattes Braun gestimmten Raume, aus ihm hebt seltsam weiß sich das bleiche Antlitz Pierrots hervor. Und dann beginnt die einfache Handlung, in der ein Leichtsinniger die Eltern bestiehlt, nach kurzem Freudenrausch mit der ihm untreu werdenden Phrynette als elender verlorener Sohn zurückkehrt und Verzeihung durch seinen Eintritt in die Fremdenlegion findet. Und wie wird diese Pierrotpantomime gespielt, wie wunderbar fällt Ton und Gebärde zusammen, um so wunderbarer, als die Bewegungen der Darsteller an knappste Zeitmaße gebunden sind, um im Einklang mit der jede Regung erschöpfenden Musik zu bleiben. Wie fein ist jede einzelne Geste durchdacht, wie die Gesamtleistung herausgearbeitet und zusammengestimmt! Wie lacht und weint der Violine zarte Seele, sie schluchzt und jubelt, und wie intim mutet dann die Begleitung des Klaviers unter der Meisterhand Walter La Portes an!

Der zweite Akt: ein Mädchen in Blau und Weiß von entzückender Frische und Reinheit. Um den in Seide gekleideten Pierrot dreht sich wie ein schillernder Schmetterling zierlich kokett und den schon Geldarmen quälend Phrynette nach einem reizenden Walzer, bis der Gepeinigte forteilt, um falsch zu spielen für die — Falsche. Denn sie entflieht mit einem grotesken alten Roué, der eine Fülle von steifer Komik in Lila entwickelt; zwischen der ihn begleitenden Musik und dem Walzer Phrynettes gibt es die reizvollsten Gegensätze. Wie stilvoll der Diener mit seiner unheimlichen Fratze und dem eigenartigen Abgangsmotiv!

Und dann das Ende in Pierrots Heim, im einsam gewordenen Elternhaus! Wie die müde Hand der ergrauten Mutter den abgerissenen Kalendertag fallen läßt, wie der welkgewordene Arm des verlorenen Sohnes sich um die Tür streckt, das ist eine Schwermut in Ton und Bewegung, die tief ergreift und unvergeßlich bleiben wird. Und mit einem fröhlichen Marsch der anrückenden Soldaten schließt die Pantomime, die unserm Empfinden so fern schien und nun doch so nah gebracht ist.

Dann gab es — in etwas jähem Wechsel — Büfett und italienische Musik, bis die Glocke rief zur „geflickten Braut", dem übermütigen Gelegenheitsgedichte des Olympiers, das durch Gustav Lindemann in ein modernes japanisches Gewand gebracht und durch phantastische Bühnenbilder zeitlos gemacht war. In dem Organ des Schauspielhauses, den „Masken", stand bei der Erstaufführung:

„Es soll mehr als ein literarisches Experiment sein, mehr als ein Schmaus für Auge und Ohr, es soll an uns allen seine befreiende Kraft zeigen. Es diene uns heiter zu sein in Schönheit, so lange bis uns deutsche Dichter aus der Seele unserer Zeit geben, wonach wir ausschauen."

Ob es damals auf viele Düsseldorfer befreiend wirkte? Wohl wenige nur verstanden den Witz, die Verspottung des auch heute noch zu findenden Hanges, sich ein Mäntelchen ungesunder Empfindsamkeit umzutun, die Übertragung der damals zutreffenden Satiren in modern kleine Spitzen. Aber man sah die phantastische Farbenpracht, hörte die parodistische Musik und bewunderte die Darstellung. Heute ward das bunte Spiel besser gewürdigt und herzhaft beklatscht von einem Publikum, dessen Sinn für Farbe und Form, wie für Klang und Humor geschärft war.

Wieder eine Pause in den zartfarbigen lichten Räumen, ein lebhafter Austausch von Gedanken und Empfindungen. Und zum dritten Male rief die Glocke. Es erschien noch der gute Andreas Gryphius mit einer Szene aus dem „Schertz-Spiel Horribilicribifax", die in ihrer tollen Laune und stilechten Wiedergabe einen unvergeßlichen Abend schloß. Schloß? Nein, es gab auch nachher noch viel Frohsinn und Kurzweil: auf der Bühne verloste der um das Gelingen des Festes so verdiente Herr Lacmmert Originale von Skizzen und Bildern, im Foyer wurde getanzt, in der Klause getrunken, und erst die Notwendigkeit, eine Sonntagsmorgentoilette des Schauspielhauses vorzunehmen, trieb die Unermüdlichsten aus seinen gastlichen Räumen. Kurt Kamlah.

Protokoll

der außerordentlichen Mitglieder-Versammlung am 17. November 1907, mittags 1½ Uhr, in der Aula des Realgymnasiums zu Düsseldorf.

1. Herr Regierungsrat Kamlah als II. Vorsitzender eröffnet die außerordentliche Mitglieder-Versammlung in Vertretung des I. Vorsitzenden Geheimrats von Reden und begrüßt die Anwesenden auch in dessen Auftrag.
2. Herr Dr. Roediger gibt in Vertretung des Schatzmeisters den Voranschlag eines Haushaltungsplans für 1908 (in Reinschrift dem Protokoll beigefügt), der ohne Änderung beschlossen wird.
3. Der Vorsitzende erstattet kurzen Bericht über die Beschlüsse des Vorstandes und erhält die Genehmigung der außerordentlichen Mitglieder-Versammlung, den beteiligten Persönlichkeiten und Körperschaften in Düsseldorf für die entgegenkommende Aufnahme zu danken.
4. Herr Wilhelm Schäfer spricht einen Vortrag über „Das Gesetz der Kunst".

5. An den Protektor des Verbandes Se. Kgl. Hoheit den Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein wird ein Huldigungs-Telegramm abgesandt.

Der II. Vorsitzende des Verbandes: Kamlah.

Der Schriftführer des Verbandes: W. Schäfer.

In der Sitzung des erweiterten Vorstandes

am 16. November 1907 wurde unter anderm folgendes beschlossen:

1. Herr Dr. Roediger übermittelt die Grüße des Vorsitzenden Geheimrat v. Reden und des Schatzmeisters Konsul Siebert, die verhindert sind, an der Sitzung teilzunehmen.
2. Herr G. Klingelhöfer übergibt mit einer Ansprache eine Kassette mit künstlerischen Blättern, die von den Mitgliedern der Kunstkommissionen sowie von sonstigen Künstlern des Verbandes Herrn Regierungspräsident a. D. zur Nedden zum Andenken an seine dreijährige Tätigkeit als I. Vorsitzender des Verbandes gewidmet wurde. Herr Präsident zur Nedden spricht seinen Dank aus.
3. Das Programm der Festlichkeiten am 16. u. 17. Novbr. wird kurz besprochen.
4. Herr Dr. Roediger gibt im Auftrag des abwesenden Schatzmeisters eine Darlegung der Kassenverhältnisse des Verbandes. Es wird infolgedessen beschlossen:
   a) Die außerordentliche Mitglieder-Versammlung am 17. November d. J. soll genehmigen, daß die Jahresrechnung fortab nicht mehr für das laufende Jahr, sondern über die Ein- und Ausgaben in dem laufenden Jahr aufgestellt wird.
   b) Das erfordert einen Haushaltsplan, der für das Jahr 1908 festgestellt wird und der außerordentlichen Mitglieder-Versammlung am 17. November gleichfalls vorgelegt werden soll.
   c) Von dem Druck einer Mitgliederliste soll vorderhand Abstand genommen werden; doch werden den einzelnen Mitgliedern schriftliche Verzeichnisse von Mitgliedern an ihrem Ort auf Wunsch von der Geschäftsstelle zugestellt.
5. Um den Schriftführer des Verbandes zu entlasten, wird auf seinen Antrag beschlossen, daß fortab alle Zuschriften, den Verband betreffend, an die Geschäftsstelle in Düsseldorf zu richten sind. Herr Laemmert wird als Geschäftsführer des Verbandes bestellt.
6. Ehrengehälter sind für das Jahr 1908, ausgenommen den am 31. Oktober 1906 zu Köln beschlossenen Beitrag zur Ausschmückung des Krematoriums zu Hagen, nicht vorgesehen. Hierüber, sowie über sonstige dringende Vorschläge soll in einer Sitzung des erweiterten Vorstandes zu Frankfurt Mitte Januar beschlossen werden.
7. Herr A. Deußer, jetzt in Monheim, hat sein Amt als Mitglied der Düsseldorfer Kunstkommission niedergelegt. An seiner Stelle wird Herr Heinrich Otto, Maler in Düsseldorf, gewählt.

   Die Sitzung muß um 6¼ Uhr unterbrochen werden. Sie wird um 1 Uhr am Sonntag den 17. November in der Aula des Realgymnasiums fortgesetzt.
8. Es soll versucht werden, die Handzeichnungs-Ausstellung nach Düsseldorf noch in einigen anderen Städten (Aachen, Bonn, Mainz und Frankfurt werden vorgeschlagen) auszustellen. Andere Wanderausstellungen finden in diesem Winter nicht statt.

Der II. Vorsitzende des Verbandes: Kamlah.

Der Schriftführer des Verbandes: W. Schäfer.

Haushaltsplan für 1908

beschlossen in der außerordentlichen Mitglieder-Versammlung vom 17. November 1907 in Düsseldorf.

Einnahmen.

Mitgliederbeiträge	Mk.	37 900
Patronatsbeiträge	„	5 400
Zinsen	„	300
Diverses	„	200
	Mk.	43 800

Ausgaben.

Rheinlande	Mk.	20 700
Verbandsgabe inkl. Künstlerhonorar und Expedition	„	3 000
Expedition der Zeitschrift	„	3 000
Für Erfüllung sonstiger Verbandszwecke	„	8 000
Verwaltungskosten (Gehälter, Miete, Reisespesen, Drucksachen, Bureaubedarf)	„	5 500
Porti	„	1 300
Verschiedenes	„	300
Zur Vermögensanlage	„	2 000
	Mk.	43 800

Verlosung des Verbandes der Kunstfreunde 1907.

1	H. Nitzenhofen: Aus Niederland, Ölgemälde	Zivilkasino Straßburg.
2	H. Nitzenhofen: Heimkehrende Fischerboote	Otto Frings, Hersel bei Bonn.
3	H. Nitzenhofen: Herbststimmung bei Ostende	Stadt Koblenz.
4	H. Nitzenhofen: Van de Hoek van Holland	Friedrich Sens, Siegen.
5	H. Nitzenhofen: Vorfrühling	Walter Stockder, Düsseldorf.
6	H. Nitzenhofen: Mein Vater	Regierungs-Baurat Hesse, Frankfurt-Oder.
7	H. Nitzenhofen: Herbstklänge	Architekt Stober, Mannheim.
8	H. Nitzenhofen: Kommunikantin	Willig, Duderstadt.
9	Geiger-Weishaupt: Schloß Lustheim	Notar Reers, Wattenscheid.
10	Falkenberg: Ein Ölbild	Simon-Wolffskehl, Frankfurt.
11	J. V. Eissarz: Blick auf die Mosel bei Traben-Trarbach	Dr. Knittel, Karlsruhe.
12	G. Daubner: Alte Eiche	Kriwet, Elberfeld.
13	G. Lebrecht: Hinterhalt	Wilhelm Merton, Frankfurt.
14	G. Lebrecht: Kürassiere	Dipl.-Ing. Berken, Offenbach.
15	E. Kampf: Landschaft	Julius v. Schlumberger, Gebweiler.

16	O. Fernberg: Bäume am Weg	Frau Exzellenz Krupp.
17	Straube: Farbstiftzeichnung	Albert Langen, Duisburg.
18	G. Neumann-St. George: Landschaft	Kaufmann Hamann, Stettin.
19	R. Münger: Der Dorfdiplomat	Frau Adolf Böcker, Remscheid.
20	A. Luntz: Sorsheim	Paul Walther, Bauna bei Zürich.
21	J. Bretz: Bauernhaus	Leutnant Trapp, Rastatt.
22	E. Hardt: Brücke mit Bäumen	Frau Dr. E. Hoesch, Hagen.
23	Otto Boyer: Fischerhäuschen	Fräulein Martha Hoffmann, Hanau-Kesselstadt
24	Claus Meyer: Dame im Pelz	Dübel, Aachen.
25	F. H. Gref: Brücke	Großherzogliche Realschule, Heppenheim.
26	W. Kalb: Hütte mit Schweinen	Dr. Ellinger, Alb., Karlsruhe.
27	E. Nikutowski: Bleistiftzeichnung	Dr. R. Guggenheim, Offenbach.
28	F. Hollenberg: Schwäbische Landschaft	Ingenieur Hugo Stotz, Mannheim.
29	W. Altheim: Müller	Ferdinand Huhn, Berlin.
30	W. Altheim: Chasseur	Rechtsanwalt Staudacher, Halle i. W.
31	W. Altheim: Bauer, Zeichnung	Franck, Pfarrer, Keeken.
32	W. Altheim: Napoleon, Zeichnung	Günther Wagner, Hannover.
33	Friedrich Schüz: Pinien	Dr. Schöne, Oberlehrer, Meißen.
34	Braunagel: Zeichnung	Korff, Oberlehrer, Düsseldorf.
35	Radierung von Heinrich Otto, Landschaft	Frau Direktor Schumm, Bonn.
36		Kgl. Komm.-Rat Dr. Schnitzler, Köln.
37		Pfarrer Kayser, Wolfach i. B.
38		Regierungs-Assessor v. Eynern, Berlin.
39		Peter Friedrich, Koblenz.
40		Dr. Walter Pantenius, Leipzig.
41		Ubach, Sablon.
42		Martin, Münster.
43		Wilhelm Heuser, Duisburg.
44		Erbslöh, Frau, Barmen.
45		Pfefferkorn, Trier.
46		Fräulein Ida Vendel, Kalk.
47		Mittendorf, Göttingen.
48		Frau Joh. Poppe, Heidelberg.
49		Sustmann, Osterfeld.
50		Strauch, G., Bremen.
51		Dr. Winterwerb, Frankfurt.
52		Feidel, Fabrikant, Darmstadt.
53		Frau Geh. Kommerzienrat P. Schöller, Düren.
54		Architekt Hoffmann, Mannheim.
55		Westendorp, Düsseldorf.
56		Dr. Fries, Elberfeld.
57		Maler Schneider-Didam, Düsseldorf.
58		Heinrich Bonhoff, Oberachern.
59		Fritz Bagel, Düsseldorf.
60		Eugen Hengstenberg, Wiesbaden.
61		Konrad Meier, Frankfurt.
62		Hansen, Bibliothekar, Dorpat.
63		Dr. O. W. Müller, Frankfurt-Main.
64		Bildhauer Stocker, Stuttgart.
65	W. Kollmar: Knabe mit Tintenfaß. Majolika	Dr. Ostermann, Breslau.
66	W. Kollmar: Knabe mit Buch. Majolika	Dr. med. Zander, Barmen.
67	Taucher: Knabenbüste	Auer von Herrnkirchen, Wiesbaden.
68	Hch. Ehehaldt: Hase. Steingut	Ingenieur Dahmen, Köln.
69	Viktor Huen: Schabzeichnung	Heinrich Geck, Essen.
70	W. Altheim: Bauer mit Pferden	Quincke, Frankfurt.
71	E. Nikutowski: Landschaft, Zeichnung	Walter Neukirchen, Remscheid.
72	E. Nikutowski: St. Goarshausen, Zeichnung	Stadtgemeinde B.-Gladbach.
73	Kunst und Künstler in Frankfurt, Prachtband	Fräulein Hoche, Godesberg.
74	Kunst und Künstler in Frankfurt, Prachtband	Adolf Heimendahl, Elberfeld.

Anekdoten. Es ist eine kleine Anzahl des Buches von Wilhelm Schäfer über die bestellte Auflage gedruckt worden, so daß Bestellungen, die bis zum 20. Dezember einlaufen, noch vor Weihnacht erledigt werden können. Der Preis hierfür bleibt unerhöht 2,50 Mark (2,80 Mark unter Nachnahme bei portofreier Zusendung).

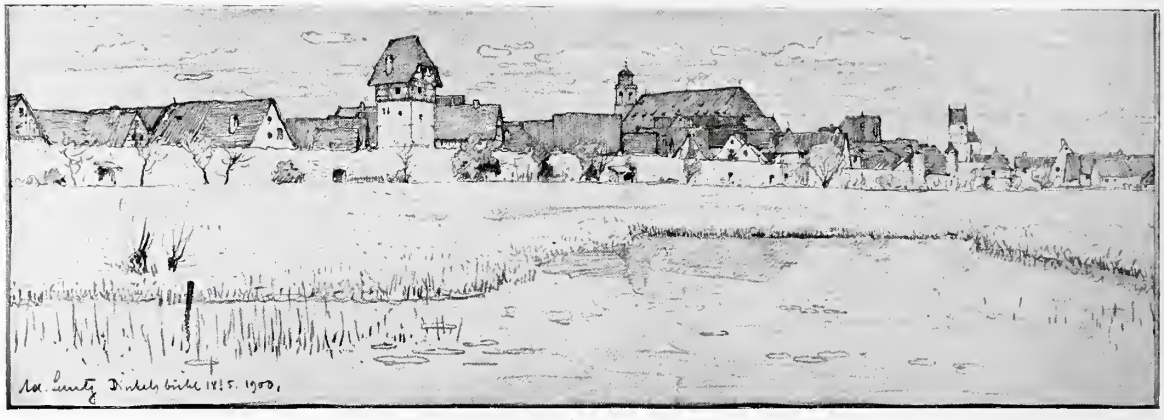
Die Geschäftsstelle des Verbandes.

Leo Schnugg:
Straßburg zur Zeit der Burgunderkriege.

HEINRICH KLEY:
FEDERZEICHNUNG.

WILHELM ALTHEIM:
STUDIE.

R. Münger:
Der Dorfdiplomat.



Adolf Lumtz: Dinkelsbühl.

Ausstellung von Handzeichnungen.

Die schönen Worte über Handzeichnungen im vorigen Heft der „Rheinlande" haben zu einer Ausstellung geführt, die gegenwärtig im Kunstgewerbe-Museum zu Düsseldorf annähernd tausend Nummern von 125 Künstlern vereinigt. Wygodzinski hat uns schon gesagt, wie etwa ein Sammler seine Leidenschaft begründen könnte, diesen Heimlichkeiten der Kunst nachzuspüren. Er hat es mit so viel Liebe und Geschick gesagt, daß es uns andern nun wirklich vorkommen muß, als sei es mit solchen Handzeichnungen etwas ganz Besonderes. Und in der Tat, wer sich in den beiden Lichthöfen des Kunstgewerbe-Museums aufmerksam umsieht, wird bald seine besonderen Gedanken haben. Und wenn der Leser mir nach den feinen Sätzen von Wygodzinski noch folgen will, so möchte ich ihm folgendes sagen, was mein „Vorredner" noch nicht wissen konnte, weil er die Ausstellung erst veranlaßte, die ich nun sah.

Nämlich nach der ersten Verwunderung, auch wohl Verwirrung über so viel zeichnerische Blätter überrascht der Reichtum der Einfälle und die Sicherheit ihrer Notiz so sehr, daß man die heutige Malerei — inmitten dieser Blätter überlegt — ein bißchen lahm und auch ein bißchen ärmlich empfindet. Was man auch sonst behaupten hört: daß die Skizze, die rasche Niederschrift von einem Einfall das moderne Erbteil sei, daneben treue Sorgfalt und mühsame Vollendung als altmodisches Gerümpel ständen, das scheint hier durchaus bewiesen. So sehr, daß man vor amüsanten Blättern und witzigen Mitteln von Leuten stehend, deren Bilder wahrhaft ledern sind, an eine künstlerische Hochflut glauben möchte.

Und das in einer Zeit, die konsequent aufs „Malerische" geht! Was natürlich nur in solchen papierenen Worten ein Gegensatz ist. Denn man braucht sich nur in dieser Ausstellung eine Minute lang die Augen zuzuhalten und an die Zeichnungen etwa der Nazarener zu denken, um dann sie wieder öffnend zu erkennen: daß heute kaum einer noch „auf Linie arbeitet", daß ihnen samt und sonders die Fleckenwirkung die Hauptsache und fast das einzige ist, worauf sie technisch gehen, daß also zum wenigsten in den Köpfen und Notizen der Künstler der Impressionismus längst gesiegt habe, daß es anscheinend nur noch an der Energie und an dem Gefühl für Farbe mangele, auch in den gemalten Bildern diesen Geist der neuen Zeit siegreich zu zeigen.

Insofern könnte man eine solche Ausstellung von Handzeichnungen wirklich so etwas wie einen Kunstbarometer nennen, der steigend heiteres Wetter anzeigt. Wobei dann freilich abzuziehen wäre, daß wir Deutsche zweifellos im Zeichnerischen überhaupt beanlagter sind, was man beliebig und gleicherweise mit Dürer oder etwa den Simplizissimuszeichnern belegen könnte.* Oder mit den Titelblättern der „Jugend", womit die Herrschaften von der Münchener „Scholle" ebenso entzückten, wie sie nachher mit ihren großen Bildern im gleichen Stil enttäuschten.

* Die übrigens amüsanterweise gleichzeitig auch in Düsseldorf zu sehen sind in einer reichhaltigen Ausstellung der Schrobsdorffschen Buchhandlung.

L. v. Seebach:
Bleistiftstudie.

Ludwig Dill Aus dem Dachauer Moos.

Sieht man dann freilich genauer zu, so verwandelt sich dieser heimliche und frühzeitige Sieg des Impressionismus in eine recht harmlose Übereinstimmung: indem die Handzeichnung, die der Künstler sich in raschen Strichen zur Erinnerung macht, natürlich nur das Wesentliche eines Eindrucks umfaßt. Und weil der Impressionismus als Technik gleicherweise arbeitet, den strengen linearen wie den farbigen Aufbau dem Eindruck unterordnend: so ist es das Selbstverständlichste der Welt, daß eine Ausstellung von intimen Handzeichnungen aussehen muß, als wären die Künstler samt und sonders Impressionisten. Mit welcher Beweisführung wir denn glücklich den Impressionismus wieder draußen hätten; uns aber trotzdem damit abfinden müßten, daß die rasche Niederschrift unsern Künstlern geläufiger ist als die „treue Sorgfalt und mühsame Vollendung" ihrer Bilder. So daß sie alle miteinander nichts Gescheiteres tun könnten als schleunig zum Impressionismus überschwenken.

Der Leser möge mir diesen sonderbaren Kreislauf verzeihen; nichts macht ein Terrain lustiger klar, als ein Umweg, der unversehens wieder auf den Ausgangspunkt zurückführt. Und er wird es schon gemerkt haben: ich fürchte mich ein wenig, an diesen 1000 Nummern vorüber zu spazieren, was die 125 Künstler natürlich verlangen könnten; obwohl der Leser schon ängstlich zwinkert. Natürlich wäre an der Hand von einzelnen Blättern einiges von dem Vorhergesagten lustig oder ernsthaft auszuführen, daß in der Handzeichnung z. B. Bochmann, Dill und Steinhausen, um ganz Verschiedene zu nennen, gar nicht so verschieden sind, daß Olaf Jernberg, der nach Königsberg verbannte Düsseldorfer, ein souveräner Meister in Kohlezeichnungen ist (die nebenbei gesagt für ein Butterbrot zu kaufen wären, aber natürlich immer noch nicht gekauft sind), daß Gerhard Janssen, Schönnenbeck, Braunagel, Seebach, Bretz höchst lapidar, und Schönleber, Luntz, Nikutowski und Hollenberg sehr

G. Lebrecht: Im Hinterhalt.

GREGOR von BOCHMANN:
AUF EINEM HOLLÄNDISCHEN PFERDEMARKT.

Felix Hollenberg:
Alter Obſtbaum.

zart zu zeichnen wissen, daß der erste Entwurf von Hodler zu seiner Schlacht bei Marignano monumentaler scheint als das Fresko selbst, weil ihm hier der Kerl links noch nicht von einer Landeskunstkommission gestrichen ist, daß der Frankfurter Wilhelm Altheim mit zehn Blaustiftstrichen einen Bauer, Müller, Napoleon oder Chasseur hinzeichnen kann (davon das Stück zehn Mark kostet, was für billige Scherze doch in der Kunst vorkommen!): Aber ich frage den Leser: was hast du denn davon, wenn du die 1000 Nummern der hundertfünfundzwanzig Künstler nicht selber sahst? Und wenn du sie gesehen hast die zarten Dinger, was soll ich da noch viel Gepäck von schweren Worten drüber packen, daß sie ersticken?

W. Gischler.

Nachschrift.

Es scheint mir doch, als müßte ich den launigen Sätzen unseres Mitarbeiters noch einige Worte über die abgebildeten Blätter hinzufügen; nicht um sie nach Art der Familienblätter behaglich zu erklären, sondern um wenigstens bei den Unbekannteren zu sagen, wer die Künstler sind:

Um mit dem Alphabet zu beginnen, ist Otto Boyer ein junger Düsseldorfer, der nach übergroßen Formaten und noch größeren Vorwürfen — wie nahe stehen hierin Jugend und Akademie beieinander — in kleinen Buntstiftzeichnungen naive Frische und dekorative Lustigkeit gewinnt. Der Photographenkasten hat leider aus seinem lustigen „Fischerhäuschen" eine drollige Verkehrung ins Gegenteil gemacht.

Der Straßburger Paul Braunagel freilich ist eine andere Nummer insofern, als er seine Welt nicht mehr zu erobern braucht, sondern recht wie ein Fisch im Wasser darin heimisch ist. Er ist mit 39 Nummern da, ein geborener Zeichner, bei dem man gar nicht auf den Gedanken kommt, daß er auch malen möchte; fast ein Illustrator in der unermüdlichen Wiedergabe aller Menschlichkeiten, die ihm vor Augen kommen, dann aber wie in dem abgebildeten Mann mit den Blumen geistreich und künstlerisch wie einer. Unverkennbar ist die französische Schulung in der witzig angedeuteten Behandlung, die das Gegenständliche erst raten läßt.

Daß man den Freiherrn Lothar von Seebach noch immer bei den unbekannteren Künstlern nennen muß, statt bei den Meistern, zu denen er längst gehört: ist ein besonderes Schicksal. Dieser heute schon vierundfünfzigjährige Badenser ist durch eine Laune — wenn ich nicht irre durch seine Militärzeit — nach Straßburg verschlagen worden, um dort ganz sacht zum Einsiedler zu werden. Dabei nicht, wie etwa Boehle in Frankfurt, von einem Kreis lebhafterer Bewunderer (und Käufer) so getragen, daß er auf die Welt pfeifen kann. So findet der Besucher ihn heute inmitten von mehr als tausend Studien und Bildern, die an den Wänden seines Ateliers in dicken Türmen stehen, so daß er selber kaum noch Platz hat, als einen Mann, der in der Arbeit zwar immer noch ein ungebrochener Draufgänger ist, wie nur je in seiner Jugend, der aber in seinem Verhältnis zum „Publikum" längst abgerechnet hat und dem kein Traum von Ruhm oder Erfolg den Gleichmut verderben kann. Im Wesen wie in seiner Kunst von einer unbestechlichen Ehrlichkeit, die nichts kennt, als die Malerleidenschaft, den Dingen mit dem Pinsel oder Stift immer näher zu kommen. Einer, der Auge in Auge mit seiner Kunst steht und dem das heute so raffiniert entwickelte Drum und Dran kaum noch verächtlich, nur gleichgültig ist.

Claus Meyer: Jan Pitter.

Georg Daubner, sein jüngerer Landsmann (d. h. gleich ihm nur verschlagen nach Straßburg, kein Elsässer), ist rascher bekannt geworden; wenigstens da, wo seine farbigen Zeichnungen elsässischer Städtchen ausgestellt wurden, brachten sie ihm jedesmal Liebhaber ein durch den Kontrast ihrer liebevollen Zeichnung mit einer spröden und kühlen Tönung.

Während Leo Schnugg mit seinen kleinen Blättern leicht in Gefahr gerät, mit Josef Sattler verwechselt zu werden. Gleich ihm liebt er die historischen Kostüme und vereinigt ihre getreue Darstellung mit einer Laune, die sich gleichzeitig wieder darüber lustig macht. Trotz seinem kleinen Format wirkt solch ein Blatt wie das abgebildete monumental oder doch wenigstens großzügig dekorativ. Glücklicherweise ist die Stimmung der Straßburger nicht abgeneigt, solche Dinge an ihre Wände malen zu lassen.

Da bin ich freilich den Straßburgern zuliebe doch vom Alphabet abgekommen. Ich fahre also wieder fort mit Julius Bretz, dem Düsseldorfer, dessen Holunderzweig noch manchem Leser der „Rheinlande" im Gedächtnis sein wird. Er zeigte sich in sanft getönten Kohlezeichnungen von einer viel wärmeren, milderen Seite als in seinen Bildern, jedenfalls auch hier als ein delikater Künstler, der die Beachtung seiner Düsseldorfer erheblich verdient hätte.

Felix Hollenberg ist ein Westfale, der nun seit mehr als zwanzig Jahren in Stuttgart sitzt und dort schwäbische Landschaften radiert, kein Andeuter, sondern ein Fertigmacher, der keiner zeichnerischen Schwierigkeit

Paul Braunagel:
Studie.

mit einem aufgesetzten Flecken aus dem Weg geht, sondern der sich ganz solide daran gibt, sie zu überwinden. Anders als Luntz z. B., der seinem Meister Schönleber folgend jede Einzelheit mit zartem Stift umkleidet, mehr konstruktiv das Wesen einer Landschaft aus ihren bezeichnenden Zügen aufbauend, ein Graphiker von ausgesprochener Begabung.

G. Daubner: Alte Eiche.

Georg Lebrecht, sein derzeitiger Landsmann, ist ein Haugschüler, was man auch seinen Zeichnungen ansieht; seltsamerweise aber gar nicht zu ihrem und seinem Schaden, weil in jedem Strich sein lebendiges Talent steckt. Er wirkt vor allem dadurch, wie er seine Flächen in Bewegung bringt, Licht und Schatten fest zusammenhaltend. Seine Motive sind Soldaten, altmodische Postwagen in noch altmodischeren Landschaften; irgend ein seltsames Hornsignal tönt oder sonst ein bißchen Feldmusik.

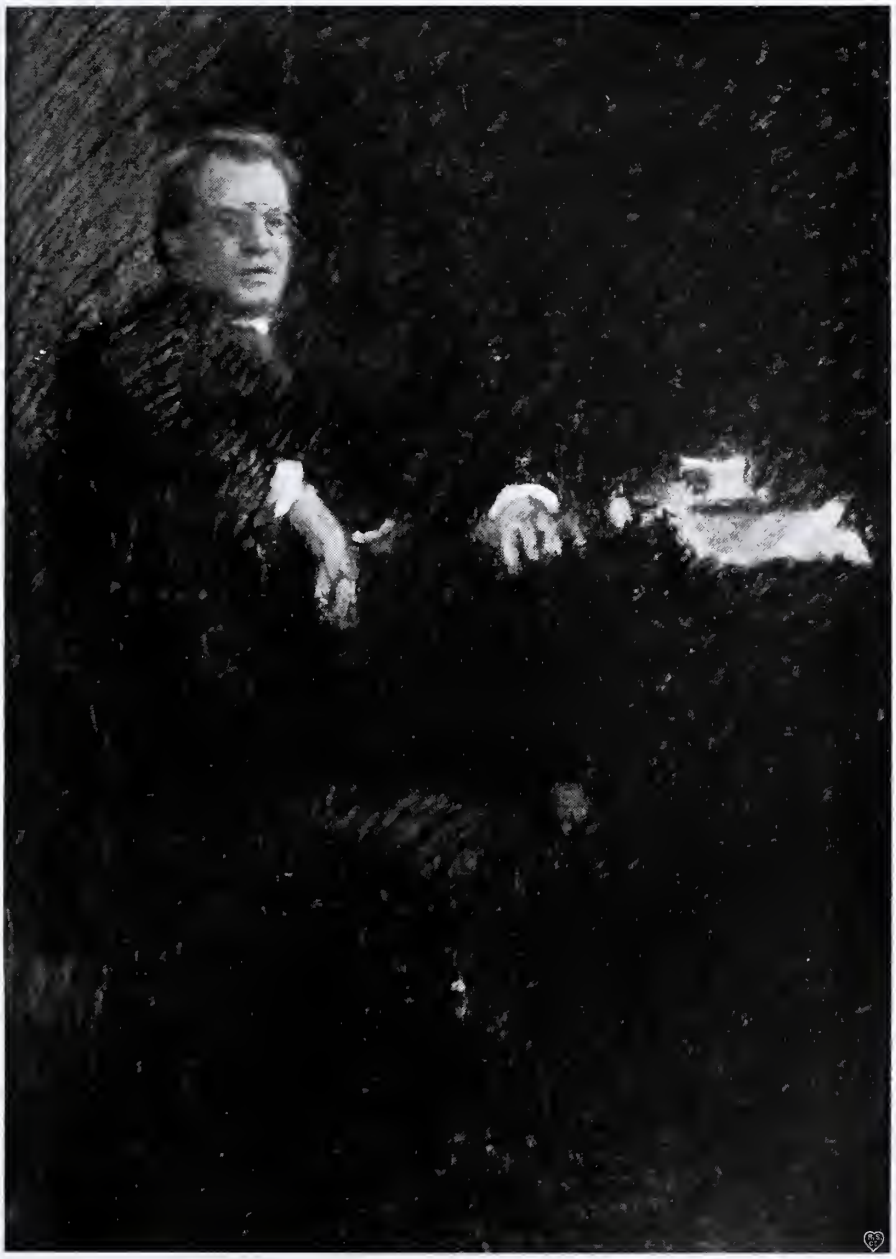
R. Münger ist einer von den jungen Bernern, die heute kaum einer in Deutschland kennt, und die wahrscheinlich noch mancherlei Erstaunen hervorrufen werden. Um ihren Führer Hodler geschart, dem rechts und links als Flügelleute Amiet und Buri zur Seite stehen, sind sie trotz ihrer kühnen Koloristik vor allem strenge Zeichner, die nach schweizerischer Art handfeste Ordnung in ihre Dinge bringen, geschworene Feinde alles Lauen und Verwaschenen und Liebhaber jeder scharfen, auch überscharfen Charakteristik.

Ein ganz kurioses Talent ist der Karlsruher Heinrich Kley. In scharfen Federzeichnungen bringt er ein krauses Zeug daher; Einfälle so komischer Art wie dieser Teufel, der sich versehentlich auf eine Kirche setzt und sich an ihrer Gotik die Batzen wehtut, springen bei ihm in der lustigsten Fülle, ohne die Gezwungenheit des „Humoristen".

Von Bochmann, Claus Meyer und Dill kann man in diesem Zusammenhang nicht reden; sie gehören zu den Meistern, die man auch in ihren Zeichnungen an jedem Strich unfehlbar kennt. Von Luntz und seinen zarten Stiftzeichnungen könnte man das selbe sagen, wenn nicht sein Meister Schönleber noch zu deutlich daraus spräche.

S.

Julius Bretz: Bauernhaus.



William Straube:
Porträtſkizze des Komponiſten Max Reger.

Otto Boyer.

William Straube.

In der Ausstellung von Handzeichnungen zu Düsseldorf wirkten auf sehr zarte Weise die Blätter von William Straube, der in Koblenz als Zeichenlehrer lebt und jüngst in der Kunsthalle zu Düsseldorf durch eine Kollektiv-Ausstellung überraschte, von der an dieser Stelle wohl gesprochen werden muß. Nicht nur, weil es sich um einen Künstler von zwar zarter doch eigenwilliger Besonderheit und Vollendung handelt, sondern auch, weil ihm die Gefahr zu drohen scheint, durch seine aufreibende Berufsarbeit in der Entwicklung gehindert zu werden.

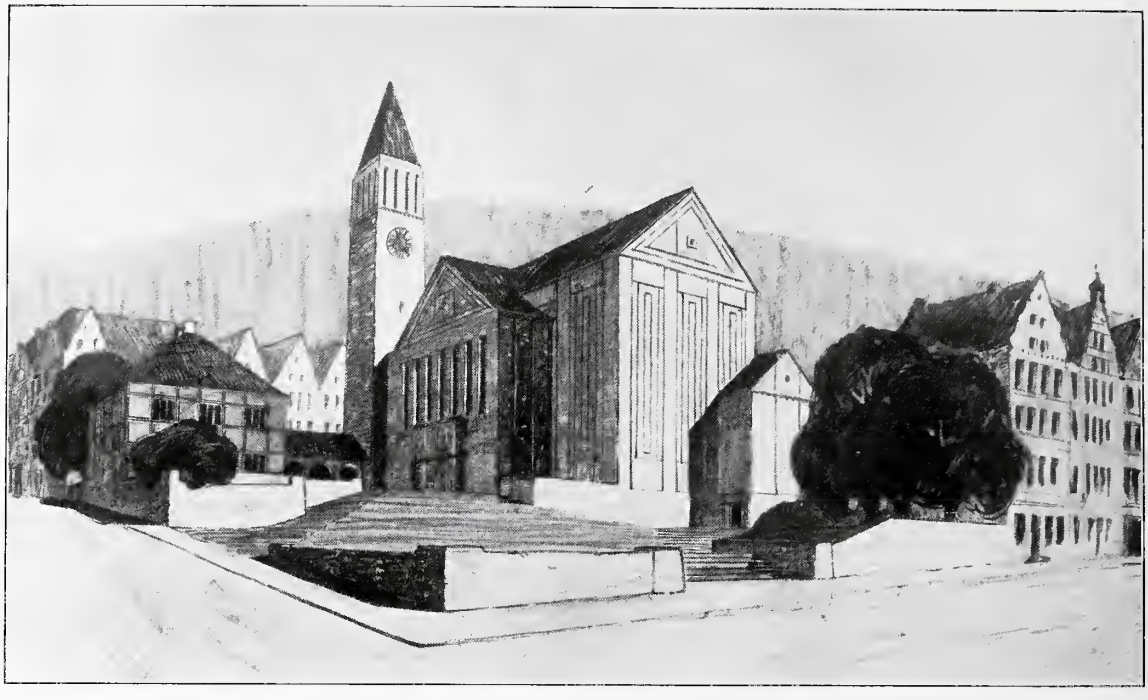
Zwar will es scheinen, als sei gerade die knappe Zeit, die dem Zeichenlehrer bei 26 Pflichtstunden wöchentlich für seine künstlerische Nebenbeschäftigung blieb, nicht ohne Einfluß auf die sympathische Seite seiner Kunst gewesen, indem der energische Strich seiner Pastellbildnisse, die rasche Andeutung seiner Buntstiftzeichnungen noch etwas von der Kostbarkeit der Augenblicke an sich trügen, in denen sie rasch gewonnen werden mußten. Aber das hieße doch in den bürgerlichen Aberglauben zurückfallen, daß es dem Künstler schlecht gehen müsse, wenn man nun etwa von einer Zeichenlehrerstelle einen Ansporn für die künstlerische Entwicklung erhoffte.

Nie genug kann auf das Beispiel Gottfried Kellers hingewiesen werden, der zwar zehn Jahre lang ein vortrefflicher Ratsschreiber war, aber als Poet in dieser Zeit nichts hervorbrachte. Natürlich stiehlt der Künstler sich, wenn er jung ist, seine Zeit; aber wenn es gegen die Vierzig geht — und das ist der Fall bei William Straube — dann pflegen die Nervenkräfte zu ermatten in diesem steten Kampf um die Kunst. Zumal dann auch gewöhnlich die eigentliche Arbeit einzusetzen hat, indem der Künstler mit seiner wirklichen Begabung nach den vermeintlichen der Jugend im reinen ist, und nun beweisen muß, ob er die Kraft zum Ausbau dieser Begabung hat, oder zu ihrer Ausnutzung in Manier verfällt, was das Schicksal der meisten ist.

An diesem gefährlichen Punkt scheint mir Straube heute zu stehen. Seine Bildnisse, seine nebelsonnigen Rheinlandschaften, Kinderszenen, alles in einer voll beherrschten Pastelltechnik, bald derb und kühn, bald zart und weich gemacht: sind kaum noch in dieser Art zu übertreffen. Namentlich seine Porträts, die eine stupende Ähnlichkeit mit einer überaus lebendigen Auffassung und einer farbig interessanten rasch und nervös hingeschriebenen künstlerischen Mache vereinigen. (Die beiden Proben sind der dargestellten Persönlichkeiten wegen gewählt, die Übereinstimmung im Arrangement ist ganz zufällig, sonst ist der Künstler auch hierin von der größten Beweglichkeit.) Seine Darstellungen der Koblenzer Rheinlandschaft sind etwas anderes als die beliebten Motivbilder, einfache Dinge, in denen der silbrige Duft, die weichen Lüfte und die verhangenen Farben aufs zarteste wiedergegeben sind. Meist aber doch nur Notizen, denen man ansieht, wieviel mehr bei konsequentem Studium der Maler erreichen könnte.

Vielleicht geben diese Worte Anlaß, ihm irgendwie dazu zu helfen. Die Kunst hätte sicher etwas dabei gewonnen. S.

William Straube:
Porträt der Frau Reg.-Präsident zur Nedden.



Das Projekt von Peter Behrens zu einer evangelischen Kirche in Hagen i. W.

„Aus dem Musiksaal von Peter Behrens könnte unschwer eine moderne protestantische Kirche gemacht werden", sagte mir ein Mann von irgend einer Kirchenregierung auf dem Protestantischen Kirchenbautag in Dresden 1906. Der Mann kam eben von der Kölner Ausstellung.

Ich war nicht wenig erfreut, neulich beim Mannheimer Feste zu hören, daß Peter Behrens einen großen Entwurf für die Kirche in Hagen i. W. gemacht habe. Heute liegen die Pläne vor mir. Ich habe sie in der Frühe am Sommermorgen mit in den Wald hinaufgenommen und lange in den wenigen Strichen gelesen. Und nun möcht ich sagen: es bleibt so, das Einfachste ist das Größte. Das Neue muß ans Einfache anknüpfen, wenn es wieder groß werden will. Das hat Peter Behrens getan. Andere habens auch schon getan und versucht. Peter Behrens hat es anders getan. Er hat alles das weggelassen, was den anderen an Stilerinnerungen zwischen den Fingern immer wieder sich hineingestohlen hat.

Ob Peter Behrens mit dieser kunstgeschichtlichen Voraussetzungslosigkeit siegen wird bei den Bürgern Hagens, weiß ich nicht. Denn das Einfache, Große ist nicht auf den Geschmack der Allgemeinheit berechnet, am wenigsten in einem Zeitalter, das so sehr beherrscht wird von Stilerinnerungen, wie das unsere. Daß die kommende Generation die Kirche von Peter Behrens sofort bauen wird, ist mir kein Zweifel. Aber — es muß auch einmal das psychologische Moment untersucht werden, und das ist bisher noch kaum geschehen: in den Kirchengemeinderäten, wie man bei uns im Schwabenland sagt, sitzen konservative Herrn. Wenn sie den gotischen Jugendtraum überwunden haben, so ist das schon viel. Manche haben seither schon gebiedermeiert, sind unbefriedigt von dem Tasten der Moderne — und wenn sie nun ein Votum abgeben sollen für eine Kirche, so sagen sie in dem richtigen Bestreben, sancta sancte: Wir wollen unschuldig sein an einem Odium in unserer Stadt; nehmen wir also bei einem Wettbewerb das Kirchenprojekt an, das die meisten Kirchengenossen verstehen. Dieser humane Konservativismus ist der Totengräber für manches geniale moderne Kirchenbauprojekt schon gewesen.

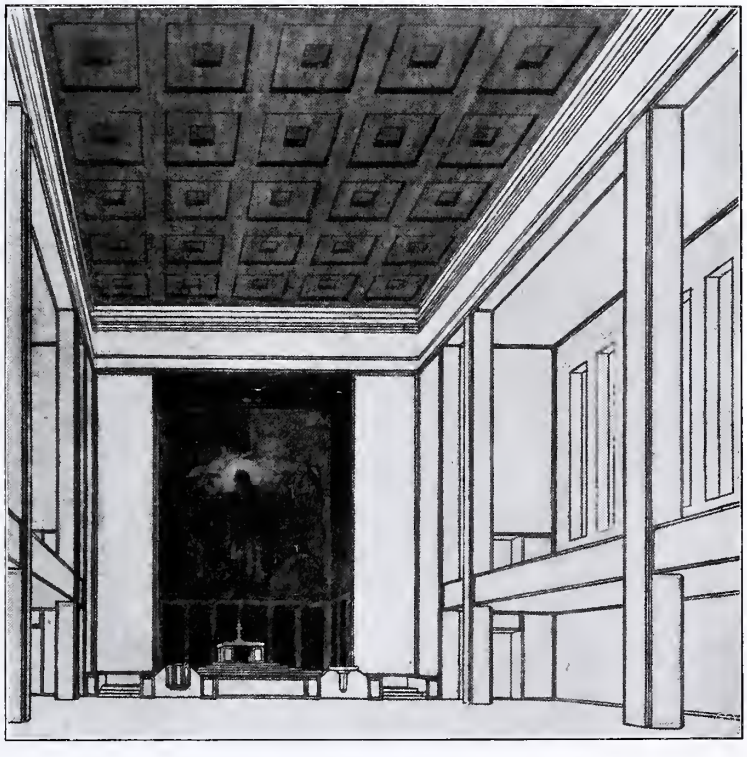
Peter Behrens hat übrigens gar nicht das Bewußtsein der architektonischen Voraussetzungslosigkeit für seine Hagener Kirche. Er sagt in der nachher zu nennenden Baubeschreibung, daß ihm Basilika und protestantisches Barock als Leitsterne gedient haben. Der Künstler selbst allerdings — und das ist gut so und ein neuer Beweis für die Tatsache des unterbewußten Künstlerschaffens — hat etwas gemacht, bei dem wir weder an Basilika noch an protestantisches Barock zu denken brauchen, bei dem man vielmehr nur die Frage gelöst denken soll, die ich auch in meiner Rede auf dem Kirchenbautag in Dresden stellte: Welche einfachste, aber monumental gedachte Hülle kann ein Architekt über dem einfachsten Kirchengrundriß aufbauen? Peter Behrens hat das — für mein Gefühl getan.

Wenn die maßgebenden Kreise in Hagen das Bedürfnis haben, einen originalen, genialen, entwicklungs- und geschichtlich wertvollen Kirchenbau um ihre über 200 000 Mark zu bekommen, so sollten sie sich dieses Projekt nicht entgehen lassen. Denn wer nach dem letzten Kirchenbautag Anspruch auf Beachtung sachverständiger Kreise machen will, der muß nun schon

die Güte haben, mit kühner Entschlossenheit nicht nur Geld zu verbauen, sondern mitzuarbeiten an einem der herrlichsten Kunstprobleme aller Zeiten. Man baut heutzutage nicht für die absterbende Generation, sondern für die, die uns eben an die Schulter heraufwächst. Ich war neulich bei einem Gustav-Adolf-Fest in der Industriestadt Heidenheim i. Württemberg. Da ist eine Kirche, etwas unbeholfen, aber im Übergangsstil der suchenden Grundrißgedanken. Ich habe in dieser Kirche doppelt den Hut abgezogen. Der Philosoph Hegel würde vielleicht von solchen Kirchen gesagt haben: man fühlt in ihnen das Denken des göttlichen Geistes.

Und den sollten wir doch vor allem in protestantischen Gotteshäusern auch künstlerisch und baupraktisch fühlen dürfen. Es würde zu weit führen, hier auf den ganzen reichen Inhalt der durch den II. Protestantischen Kirchenbautag neu aufgerüttelten Probleme und Forderungen einzugehen. Vielleicht ein andermal darüber.

Aber nun zu der Kirche von Peter Behrens, ohne den hemmenden Gedanken, daß die Hagener sie vielleicht nicht bauen. Ich möchte mit diesen Zeilen dann irgend einer andern Kirchengemeinde Lust und Liebe zu der Kunst von Peter Behrens machen. Wenn ich denke, welche Widersprüche die Kirche von Theodor Fischer in Schwabing über sich ergehen lassen mußte — heute ist sie schon zehnmal mindestens von anderen Leuten „variiert". — Vor dem Widerspruch braucht man sich nicht allzusehr zu fürchten.



* * *

Ich sagte, daß Peter Behrens für mich die Kapitalfrage — natürlich in seiner individuellen Art und Sprache — gelöst habe: „Welche einfachste, aber monumentale Hülle kann ein Architekt über dem einfachsten Kirchengrundriß aufbauen?"

Diese einfache Frage ist tatsächlich eine Doppelfrage: Welches ist der natürlichste Grundriß und welches ist die natürlichste Hülle? — Die Begriffe „einfach" und „natürlich" müssen sich in einer richtigen Ästhetik decken!

Ebenso wird eine richtige Ästhetik auch Harmonie von Grundriß und Aufbau verlangen. Das hat Peter Behrens meisterlich gemacht.

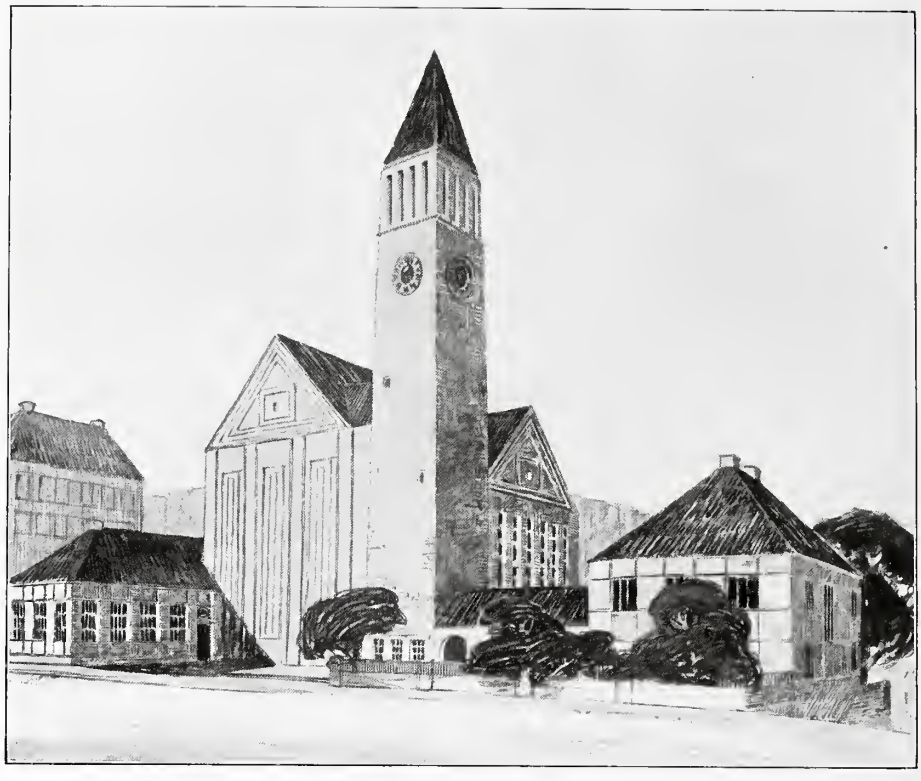
Dieser Kirche sieht man schon von außen an, daß sie auch im dekorativen und perspektivischen Innenraum dem Grundgesetz der Einfachheit unterworfen ist.

Schon die Umrahmung und der Terrassenaufgang verzichten auf allen ornamentalen Kleinzierat. In dieser Skala liegt antike Tempelruhe. Wer diese einfachen ernsten Treppen in sein Gotteshaus aufsteigt, wird auch keine Tiraden in dem Gottesdienst dieser Kirche erwarten. Aber diese Einfachheit wird ihn weder nüchtern, noch bedrückend berühren. Aufsteigend grüßt ihn eine dreibogige, heimelige Loggia voll ernster germanischer Behaglichkeit, und neben der bürgerlich gedrungenen Loggia des Verbindungsgangs zwischen Pfarrhaus und Kirche — schon eine wundervolle Symbolik an und für sich — steigt ein Turmriese unvermittelt auf seiner linken Flanke aus dem Erdreich. Jeder muß ihn sehen. Jeden will er grüßen in seiner diagonal-beherrschenden Herrscherstellung.

Mit einfachsten Mitteln der Grundrißbildung ist dem Turm sein Recht gegeben: Sursum corda!

Und die Ästhetik des Turmes selbst? Es ist ein Kampanile, ein Bruder des seligen Kampanile von San Marco. Aber noch einfacher als dieser in seinen Maßen und Proportionen. In kühner Verjüngung steigt er in die Wolken. Über schmalem Bande setzt er ab und wird Auge und Mund zugleich — mit viel Augen schaut er ins Land. Und der Glocken Klang schallt aus Mund und Mund. Diese langen, rechtwinkligen Schallfenster, die zugleich wie eine hohe Säulenarkade wirken, geben dem Ganzen das lineare Grundmotiv. — Vom Turm unter dem freien Himmel bis zum Altar in der stillen Chornische klingt ein ornamentales Grundmotiv: gerade Linie und Rechteck und rechtwinkliger Kubus. Der vierkantige Spitzturm löst das zweite primitive Grundmotiv aus: das Dreieck, das harmonisch und symbolisch fast an den zwei Dachgiebeln der Frontseiten wiederklingt. Mit einem ruhigen Gleiten sinkt das Auge herab auf das gewaltige Massiv des einfachen basilikenartigen Langbaues.

Das Langhaus belebt ein mäßig ausladender Vorbau, dessen Zweck, Lichtbringer zu sein, sofort in die Augen springt. Die hohen, säulenbildenden, oblongen Fenster beleben die Eingangsfront. Die Photographie läßt die genauere Durchbildung des Portals nicht erkennen. Sie



scheint für Reliefplastik und Mosaik dankbare Flächen zu erhalten.

Ob, wenn eine kritische Bemerkung erlaubt ist, die Frontseite des Langhauses nicht zu einfach wirkt, ist mir eine Frage. Die Gestaltung der Orgel-Emporenseite habe ich nicht zur Hand. Zweifellos würde ein großzügiges Fenstermotiv den Laien sehr ansprechen, oder aber könnte der rechtsseitige Anbau mit dem Treppenaufgang durch solche Fenstermotive mehr Sprache bekommen.

Das Pfarrhaus auf der linken Frontseite stellt eine der glücklichsten Lösungen dar, die ich kenne. Pfarrhäuser neben Monumentalkirchen sind sehr oft zu architektonischem Tode verurteilt. — Dieses Pfarrhaus hier ist mit seiner breiten Dach- und Fensteranlage ein selbständiges Bauglied, das zu dem vertikalen Gang der Kirchenfassade mit seiner horizontalen Hauptgliederung einen anregenden Kontrast bietet.

Dasselbe gilt von der Rückseite der ganzen Kirchenanlage, die mit den beiden belebten Flanken des Konfirmandensaales und des Pfarrhauses noch fast geschlossener wirkt, als die Front. Das einfache Massiv der Kirche steigert sich hier zu mächtiger Monumentalität.

Dies die Hülle über dem relativ einfachen Grundriß.

Für uns ist die Ausbildung der Chorwand das Wichtigste. Und diese Chorwand weist in allen ihren Zügen bewußt protestantisches Denken und — Suchen auf. Ich sage „Suchen", weil es eine vollendete protestantische Choranlage noch nicht gibt, vielleicht nie geben wird. Die ästhetischen und dogmatischen Differenzen sind wohl zu groß. Doch — ein andermal davon.

Halten wir uns an das Gegebene. Und das ist sehr gut. Wir Freunde einer neuen protestantischen Kirchenmalerei werden es doppelt gut finden. Ist doch der Chorwand ein Monumentalbild in Fresko (oder Mosaik) zugedacht, daß uns das Herz im Leibe lacht. Nehmen wir allein die Proportionen für diese gedachte Christusfigur! Das müßte groß wirken.

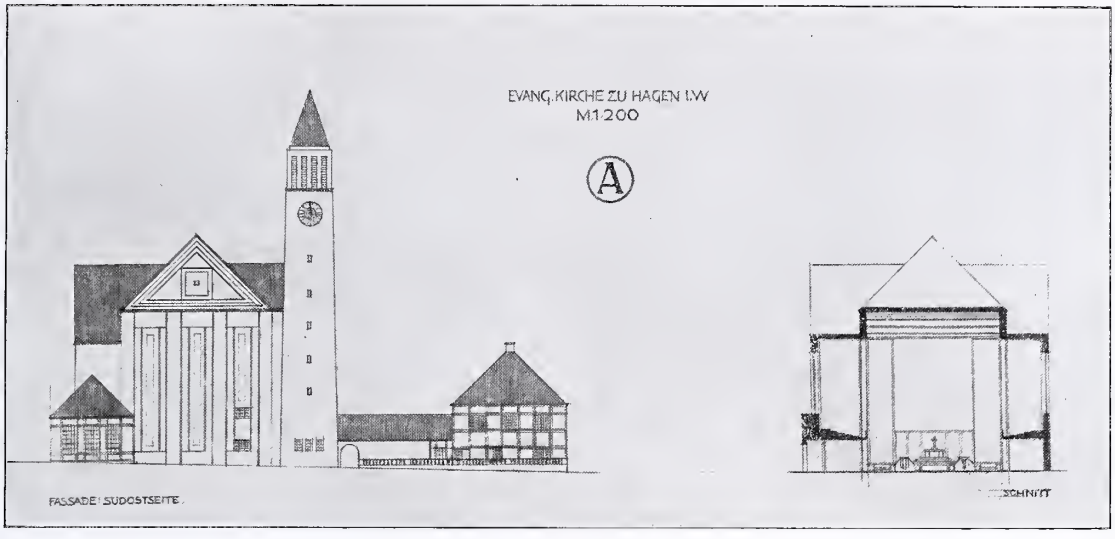
Die Freunde zu Hagen könnten also zwei Taten auf einmal tun, und die Anklagen, die nicht mit Unrecht Professor Clemen gegen die Kirchenmalerei erhoben hat, könnten an dieser Wand von einem ersten Meister widerlegt werden. Bei Freskomalerei wünschte ich in der Nische Fenster für seitliches Licht eingesprengt auf Grund herber Erfahrungen mit einem der größten protestantischen Kirchenbilder unserer Tage. Die großen ruhigen Wandflächen zu beiden Seiten des Chors sind ein edler Verzicht des Architekten zugunsten des Malers. Nicht alle Architekten denken so nobel.

Der erhöhte Altar wirkt einfach-feierlich. Altartisch und Altarkreuz — statt Hochaltar — sind echt protestantisch.

Die Differenzierung von Kanzel, Altar und Taufstein entsprechen der Ansicht einer starken Partei in dieser Frage. Neu ist die architektonische Betonung der Prävalenz des Altars.

Künstlerisch originell ist die harmonische Gestaltung von Kanzel und Taufstein. Beide sind eingelassen in eine trapezartige Fläche. Wenn ich noch eingehendere Zeichnungen habe, werde ich über diese glückliche Lösung, die sich bis jetzt nur nachfühlen läßt, mehr sagen können.

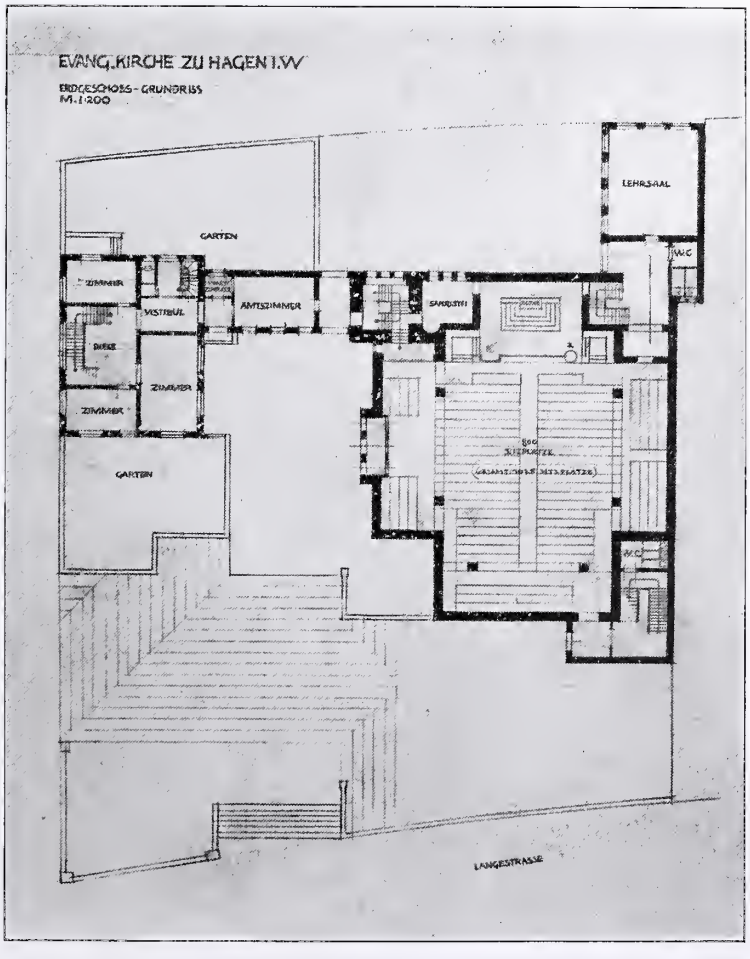
Der Emporeneinbau ist mit den einfachsten Mitteln der Säulenbildung bewerkstelligt. Hier ist die architektonische Gestaltung des Innenraums auf den einfachsten Begriff zurückgeführt.



Der ganze Innenraum, überragt von der einfachen Decke und ihrem Linienfriese, entspricht bis zu einem gewissen Grade dem Typus, den ich auf dem protestantischen Kirchenraum zu zeichnen versuchte.

Wir müssen wirklich einmal zur Natur der einfachsten Linien zurückkehren, unter Verzicht auf alles Ornament, soweit es die Teilung der Raumfläche nicht absolut erfordert. Wenn wir einmal solche Innenräume haben, dann erst können wir einen Schritt weitergehen und auf Grund der akustischen, der malerischen und der allgemein praktischen Erfahrungen weiter diskutieren.

Zu dieser entwicklungsgeschichtlichen Aufgabe mögen sich ja kleine Kirchengemeinden wenig berufen fühlen. Aber da, wo die Zahl der Sitzplätze einmal Tausend übersteigt, da müssen wir den bauenden Kirchengemeinden das Gewissen schärfen und reaktionären Elementen zurufen: ihr baut nicht nur für die Eintagsfliege der Kirchturmspolitik, sondern für den Ewigkeitswert des Himmelreichs.



Die Hagener Freunde werden mich wohl bis hierher teilweise mißverstanden haben. Was als Tadel schien, ist doch ein Lob. Schon einen modernen Architekten wie Peter Behrens mit einem Kirchenbauprojekt zu betrauen, ist eine achtungswerte Tat. Die größere Tat — das wollte ich nur sagen — tut der, der dem Meister den Plan nimmt und ihm die Kelle in die Hand gibt.

David Koch.

Das große B.

In Aachen ist in diesem Sommer ein Bismarckturm eingeweiht worden. Dieser Turm ist kein gewöhnlicher Turm, keine einfache Architektur, sondern dieser Turm ist eine über 30 m hohe Statue. Und an dieser Statue sind wieder kleinere aber immer noch riesige Skulpturen befestigt, das sind die Büsten von Bismarck, Moltke und Roon. Und die über 30 m hohe Statue trägt eine große Mütze, das ist eine steinerne Herzogskrone, weil Fürst Bismarck ein Herzog war. Diese Krone ist so gewaltig, daß viele Menschen darin Platz haben und von da oben die Aussicht genießen können. Nun ist aber die Monumentalfigur keine Germania oder irgend eine andere allegorische Gestalt, sondern es ist — ein lateinisches B. Das soll heißen: Seht dieses 30 m hohe B — so ehren wir den größten Mann, dessen Name mit einem B anfing. Und weil dieser Mann auch noch Herzog von Lauenburg wurde, so haben wir auf das B eine große Herzogskrone gesetzt.

Man sollte dem Himmel wenigstens danken, daß es ein lateinisches und kein deutsches B geworden ist, obwohl das deutsche B der allgemeinen Sachlage und auch der Schreibgewohnheit Bismarcks mehr entsprochen hätte. Aber der Architekt erkannte hier doch wohl die Grenzen seiner Kunst, und von dem wichtigen Grundsatz ausgehend, daß Form und Inhalt aufeinander Rücksicht zu nehmen hätten, opferte er die Reinheit der Idee den höheren Gesetzen der Kunst: er entschied sich für das ruhigere wenn auch dem vaterländischen Herzen nicht so nahestehende lateinische B.

Aber trotz dieser lobenswerten Konzession genügt das große B in Aachen weder den Ansprüchen der Kunst- noch der Schreibsachverständigen. Doch soll uns der Standpunkt der zweiten Gruppe nicht weiter kümmern.

Welch ein Bild trauriger Senilität und des Mangels jeder künstlerischen Erfindungskraft spricht aus diesem Werk. Wie kompromittiert es uns, als das Zeugnis eines phantasielosen Buchstabengeistes, vor unseren Zeitgenossen und besonders vor der kommenden Generation. Daß sie uns damit unrecht tun, bedarf — wie mir scheint — keines Beweises. Gerade deshalb sollte man aber auch solche vereinzelten schrecklichen Abirrungen nicht unwidersprochen dulden und ihnen ohne Rücksicht auf Gegenangriffe zu Leibe rücken.

Anlaß zu diesem offenen Wort gibt die mir soeben bekannt gewordene Tatsache, daß wir dem für die neue Ritterburg in Altena in Aussicht genommenen Architekten und eifrigsten Förderer dieses unseligen Gedankens auch dieses große B in Aachen zu verdanken haben. — Da es dem Einspruch fast der gesamten Kunstwissenschaft bisher — wie es scheint — nicht gelungen ist, das Vorhaben zu Fall zu bringen weder mit historischen noch mit ästhetischen Widerlegungen, so werden es diese Zeilen natürlich auch nicht tun. Dennoch scheint es mir gerade in solchen Fällen Pflicht, ohne alle Rücksichten Farbe zu bekennen.

Ich will auf die von den Professoren Ehrenberg in Münster und Dehio in Straßburg bewiesene Unmöglichkeit einer sogenannten „Wiederherstellung" gar nicht eingehen;* denn baute man ein neues architektonisches Kunstwerk auf die Reste, so täte man nur der Geschichte wehe, und das ließe sich vielleicht noch ertragen. Mein Einspruch gilt dem Architekten; wobei mich allerdings die Beobachtung mit einiger Ironie erfüllt, daß es dem Erbauer des großen B vorbehalten war, die künstlerische Erfindungsgabe für sich in Anspruch zu nehmen, die ein nach dem Urteil aller Fachgenossen unlösbares Problem erforderte.

Dr. Hans Wendland.

* Siehe für diese Frage die kürzlich erschienene Arbeit von H. Ehrenberg: Moderne Denkmalpflege und die Burg Altena. Münster 1907. Daselbst auch eine Auswahl der maßlosen Schmähungen, mit denen der Architekt der neuen Burg ihm unbequeme Gegner bedachte.

Der schmerzenreiche Kurfürst.

Von K. Ammann.

Nicht selten verketten sich in der Geschichte einer Familie scheinbar unzusammenhängende Schicksale und wirken durch die Zeiten weiter, als wenn ein höheres Wesen die Dinge nach Gutdünken oder Laune zum Besten des Geschlechtes oder zu seinem Untergang lenkte. Das Volk, wenn es solches zu sehen glaubt, hilft der Erklärung dann wohl mit angeblichen Weissagungen oder allerhand Spuksagen, Legendenzeug und Dichtergebilden nach, neben denen der Begriff des Naturgesetzes wie ein unfaßlicher Schemen erscheint oder ein Hirngespinst des Gelehrten, das in der Volksseele nicht wirkende Gestalt zu finden vermag. Den es aber trifft, der ahnt wohl am wenigsten oder wehrt sich gar noch dagegen, daß gerade an ihm ein Schicksal soll sich erfüllen wollen.

Der junge Student der Baukunst Marman Meidinger hatte seinem etwas ungewöhnlichen Vornamen nie sonderliche Obacht geschenkt, bis ihn eines Tages seine Mutter nachdenksam machte. Die Bemerkung der nichtsahnenden Frau, die wie ihr verhätschelter Sohn selber ein porzellanzartes, blasses Menschengefäß war und nur an ihrem Mann einen efeuhaften Halt in der ruppigen Welt fand, sonst aber am liebsten der Musik, alten Liedern, Sagen, Ahnungen und jeglichem Gerümpelzeug der Erinnerung nachhing — die Bemerkung der Frau besagte bloß, daß der Name Marman schon seit Gedenken der Ahnen in ihrer Familie üblich sei. Einmal habe gar eines der beiden einzigen Ahnenkinder Marmana geheißen, was der Pfarrer erst nicht habe als christlichen Namen gelten lassen wollen und schließlich noch unwillig darob geworden sei, weil er statt dessen Maximiliane Emanuela habe schreiben müssen, als was auf dem Taufschein nicht in eine Linie zu bringen war. Eine noch lebende Großtante habe nach dem Tod ihrer sogeheißenen Verwandten diesen Namen übernommen, erinnerungshalber. Der herkömmliche Marman aber sei jetzt Er, und wenn er einst einen Sohn zu taufen habe, so sei er um einen Namen nicht verlegen, der zugleich einen schönen Familienhang pflege.

Seither glaubte Marman, hinter derlei Übung einen tieferen Grund suchen zu müssen; und mit ebensolchen Gedanken stieg er eines Nachmittags, an einem sonnigen, heilig-stillen Augustsonntag mit einem Buch die breiten Treppen des alten weiten Wohnhauses hinauf zum Dachboden, der durch eine schwere Tür gegen den ersten Stock abgeschlossen war und mit seinem Schweigen wie ein Geheimnis auf dem Hause lag. Wo durch die offene Dachkammer des Dienstmädchens einige Helle hinfiel, da wollte er sich eben zum Lesen niedersetzen, als er im Hintergrund des Speichers, in der Nähe des dort emporführenden Rauchfangs, wo ein durch einen Lichtziegel fallender Sonnenstreif am dunkeln Boden forschte, matt Etwas herblinken sah. Er gedachte der phantasievollen Furcht, mit der er als Kind einst jenes Halbdunkel schauerlich belebt hatte, und ging mit dieser rückgerufenen Empfindung langsam auf das Geheimnis zu, das unter den Dachsparren halb versteckt sich als einen gelbledernen, mit reichem Messingzierat beschlagenen Handkoffer von alter Arbeit und bester Erhaltung darwies. Nachdem er das Stück in den Weg des Sonnenstrahls gerückt und den Staub abgestreift hatte, der wie ein goldner Sternchenreigen emporwirbelte, begann er nach etwelchem Verschluß zu tasten, und entdeckte ihn schließlich erratend in zwei Messingplättchen, die mit drolligen, fast lachenden Löwenköpfen geschmückt waren, sich aber erst nach einem Druck auf einen ganz unverfänglichen Nagel verschieben ließen, worauf sie das Schlüsselloch freigaben. Obzwar ihm der Koffer, worin sich nichts rührte, ganz leer schien, so forschte der Neugierige doch nach ähnlichen Zaubernägeln, um ihn zu öffnen, und indem er hier schob, da zog, dort drückte, fand er im unscheinbarsten Teil des Zierats ein absonderlich geformtes Stäbchen, nicht unähnlich einem langausgezerrten Löwen, einen Verwandten anscheinend jener beiden Löwenköpfe, die das Schloß verdeckten. Dies Stäbchen war mit einiger Mühe zur Seite zu drehen und bot dann unter sich ein winziges Schlüsselchen mit der vertrakteſten Bartform her, welches wiederum, wenn es nicht gehörig in seiner Lage war, ein Zurückdrehen und Verankern des Löwenstäbchens verhinderte, so daß der Kundige schon aus dem Zierat absah, ob er Schloß und Schlüssel richtig bedacht habe. Von solchem Geheimwesen völlig angereizt, das Innere des Koffers zu kennen, trieb er das Schlüsselchen kräftig ins Schloß und drehte und drückte und bohrte; doch erst als er es zweimal nach rechts, dann tiefer gestoßen und endlich linkshin gedreht hatte, gab das Schloß nach, und die beiden Kofferschalen taten sich auf und boten ihren Kern dar.

Das war eine genau nach der Innenform gemodelte Wattemenge, die den Forschenden anfangs nicht wenig enttäuschte, so daß er erst nach einigem Zögern in den Ballen griff. Und dem entwickelte er jetzt ein mittelgroßes, altertümlich eingerahmtes Bild, einen Kupferstich, dessen Rand aber so stockfleckig und wurmfräßig war, daß die Trümmer der Inschrift zu entziffern nicht locken konnte. Das Bild wies im Mittelgrund einen ausgedehnten regelmäßigen Schloßbau mit einer doppelten Freitreppe. Davor eine schnurgerad abgezirkelte Gartenanlage mit zwei Reihen Marmorbildern und Vasen, während der Vordergrund vornehmes Damenvolk in alten Kostümen und aufgedonnertem Kopfputz zeigte, das um einen perückengezierten Mann herumstand, wie eine Schar fremdrassiger Hühner um einen aufgeblähten Gockel. Auf der Rückseite war das Bild mit altem fleckigem Handpapier verklebt.

Weiter fand er ein in verschossene Lilaseidenfetzen gewickeltes kleines Bildnis wiederum eines vornehmen Perückenträgers, rein und fein gemalt und eingefügt in ein mit gepreßtem Goldblech verkleidetes Rähmchen. Das Bildchen lag nicht unter Glas; durch das Herz des Mannes aber klaffte ein dreieckiges Loch, als wenn man es heftig durchstochen hätte. Keine Inschrift deutete den starknasigen Menschen mit den vollen Lippen; die Rückseite zeigte wieder jenes Loch, und eine abgerissene Ecke ließ unter der Verklebung ein paar Buchstaben in vergilbter Schnörkelschrift sehen.

Anderes gab der Koffer nicht. Und nur einen Schwarm Vermutungen, die wie aufgestörte Tauben durcheinander-

stürmten, nahm Maxman mit, als er, seinen Fund im Arm, den Dachboden verließ, wo der Koffer zurückblieb, offenliegend, als ob er sein Geheimnis nicht weiter zu bewahren habe.

Während Maxmans Vater den Fund kaum eines Trödlers würdig befand, jagte dieser in der Mutter ein ganzes Phantasiegeflügel auf, wie eine Kette Rebhühner, die dem Wanderer unverhofft vor den Schritten aufgehn. An jedem der alten Seidenfetzen wucherte ihr ein Romangewinde empor und sie sah sich in einem buntblumigen Tempelchen, in dessen grünem Dämmer sich helle wie dunkle Schicksale jagten. „Wer weiß, was an den Sachen alles hängen mag!" sagte sie nachdenklich. Und sie sah den Sohn an, als könnte sie in ihm, der die Funde im Arm trug wie ein Heiliger sein Marterzeug, den Träger und Mitwisser dieser Schicksale erforschen. Der schwieg aber und erbat sich nur den Koffer samt Inhalt zu eigen.

Von diesem Tag an fühlte sich Maxman in seinem Berufe wie entgleist. Mehr als je sonst hing er Träumereien nach, und statt am Zeichentisch seines Vaters peinlich das Kreuz-und-Quer von Grund- und Aufrissen hinzuzirkeln, setzte er im besten Fall die entworfenen Bauten malerisch in Perspektive, umgab sie freundlich mit Gebüsch und übergoß sie mit dem Licht eines weichen heiteren Himmels. Obzwar der Vater in solchem Malerwesen eine schlimme Irrung sah und sie ihm oft verwies, gab er in dem Sohn doch den besten Mitarbeiter weg, als er ihn zur Hochschule schickte, da dessen Bildchen weit eher die Kauflustigen einfingen, als die eigenen steifen Zeichnungen es vermochten. Aber er warnte auch die Mutter, den Grübelsinn des Jungen weiter zu nähren, der diese fast täglich, obschon vergeblich, um Familienlegenden belagerte. Einmal zwar wollte sie sich schattenhaft an andeutende Worte ihres Vaters aus der Kindheit erinnern, wonach an irgend einem Möbel der Aberglaube klebe, einst der Familie Unheil gebracht zu haben. Als Maxman aber auf den entdeckten Koffer riet, verwies sie ihm den Torenwahn. Solch Unheilstück wäre doch sicherlich ausgetilgt und nicht im Hause behalten worden. Und obdem hätte der Träumer wohl seine Forschungen eingestellt, wenn nicht sein Besuch bei der Großtante dazwischengekommen wäre.

Bei dieser Großtante, die einige Stunden landeinwärts mit ihren letzten Lebensjährlein hausierte, erschien er an einem klarlüftigen, hoch- und zartüberwölkten Herbsttag im buntblumigen Gärtchen des vornehmen, alten Häuschens. Auf einem halben Dutzend ausgetretener Steinstufen gelangte er über eine Terrasse in den mit Brettern ausgelegten Flur, der zu beiden Seiten je ein offenes geräumiges Zimmer wies. Das er aber betrat, zeigte auf einer blißblauen, goldblumigen Tapete schlanke alte Spiegel, farbige Stiche, eine währschafte Schlachtordnung von Schattenrissen und Miniaturen und zwischen den hohen Fenstern einen honiggelben alten Schreibtisch, dem an der Wand gegenüber ein runder weißer Kachelofen mit blauen Palmettenziegeln das Gleichgewicht hielt. Mitteninnen zwischen beiden, am weißblau gedeckten Kaffeetischchen, saß die Großtante, weißhaarig, mit hellfleischig adligem Gesicht, gebückt, aber sonnig wie draußen der Herbsttag: für Maxman Alter und Erinnerung in Person.

Nach eingenommenem Kaffee entkettete er seine Forschgier. Aber die er für eine allwissende Familienchronik gehalten hatte, die Großtante wußte von alten Erbstücken nur eine mit fürstlichem Wappen gezierte Teekanne zu erwähnen, die sie noch rettete, als ihr kleiner Sohn einst unter dem kostbaren Gedeck wie ein Steinklopfer gehaust habe. Dann den Schreibtisch noch, über den Maxman denn auch wie ein Wegelagerer herfiel. In der gewölbten Mittelnische fand er ein Porzellanschreibzeug mit einem kosenden Winzerpaar und einer verkrusteten alten Feder; in den Lädchen nur harmlosen Kram: Briefbogen, Quittungen, alte Briefe (von einem grünen Bändchen kreuzweise zusammengehalten), schwarze, hellgrüne und rosa Siegellackstangen, Zeitungsausschnitte mit Schönheits-, Haar-, Husten- und ähnlichen Mittelchen; dann unter mancherlei Schmuck eine Brosche aus unbearbeitetem Gold in täuschender Form eines Träubchens mit einem Weinblatt. Unterhalb der Schreibplatte entdeckte er alte Zeitungen, einige Bergkristalle und schließlich zwei Schachteln mit Schmetterlingen, die teils flügellos, teils halb entleibt oder sonstwie in wehmütigen Trümmern auf ihren Stecknadeln hingen.

War dies der tölpelhaft brave Inhalt des gelben Möbels, so bot auch das bis zum Keller durchforschte Haus nichts weiter als eine alte Grabplatte, wie man sie wohl an Kirchenwänden sieht: einen feuchten bröckelnden Stein mit einem Totenkopf, einer völlig verwitterten Inschrift und der kaum noch lesbaren Jahrzahl 1693. Aber damit hatte der Forscher doch das nachdenksame Gefühl, zwei Jahrhunderten gegenüberzustehen!

Ein Zufall schien ihm jedoch weiterzuhelfen. In der Waldlücke des langen, fernen Hügelzuges sah er ein weit ins Land schimmerndes Haus, das er eines Nachmittags besuchte. Es hieß „Zum Jagdschlößlein", und eine Gesellschaft von Jägern becherte laut und froh unter der breitästigen alten Buche. Maxman setzte sich ins Nebenzimmer, das der Baum ganz in grünes Zwielicht gesenkt hatte und wo er sich mit der leise tickenden Uhr völlig einsam wußte, bis ein aus der dunklen Ecke heraussschlurfender Alter ihn jäh aufschreckte. Wie ein gerupfter Geier kam der einher; seine hellen Augen blinkten aus tiefen Knochengruben; schnabelgleich übererkerte die Nase den bartlosen großen Mund, und unter dem breiten Kinn zogen sich wie bloßliegende Wurzeln die Halssehnen in das kragenlose grobleinene Hemd hinab. Und da saß der Geier auch schon neben ihm, und Maxman wußte sogleich, daß der Alte 93 Jahre zählte, Napoleon in Rastatt gesehen hatte, nie krank gewesen war und noch alle Zähne besaß, die er, mit dem Zeigefinger durch den Mund fahrend, ihm auch eitlen Wesens wies. Dann warf er allen Ballast der Erinnerung aus:

Wie er von seinem Großvater, der auch sehr alt geworden sei, noch habe erzählen hören, sei dies Wirtshaus voreinst ein kurfürstliches Jagdschloß gewesen, wo es oft übertoll hergegangen sei, im Frohen wie im

Schlimmen. Daß er nur Eins sage, so sei im Volk die Rede gegangen, daß ein Kurfürst einst eigenhändig seinen treuesten Beamten erschossen habe, weil ihm dieser irgendwie im Weg gestanden sei. Das solle geschehen sein in dem alten Häuslein vor der Stadt, einem vormaligen Lusthaus desselbigen Fürsten, wo es noch heute nächtlicherweile nicht geheuer sei. Auch dürften in der Familie jenes Erschossenen drei Dinge nicht zusammenkommen, sonst sei das Unheil wieder fertig; das habe einst ein Zigeunerweib dem Ermordeten geweissagt, der es dann auch am eigenen Leibe erfahren habe.

Hier hätte der nun ganz aufgewühlte Marman zu forschen eingesetzt, wäre ihm nicht eine Unheilsbotschaft in die Quere gefahren. Er fand eine dringende Nachricht vor, die ihn eilends heimbefahl, wo er das Unglück auch schon vollendet fand. Waren wohl irgendwo — so sann er — die drei Gegenstände zusammengeraten, daß man den Hirnschlag seines Vaters damit verketten konnte?

* * *

Zwei Jahre seitdem hatten an Marmans Treiben nur das geändert, daß er der Baukunst entsagt und sich der Altertumskunde ebenso schwankend ergeben hatte. So beschloß seine Mutter, die um seine Zukunft in Sorge gefallen war, ihn auf eine andere Hochschule zu schicken. Hatte sie aber von neuen Eindrücken eine Hebung seines Eifers erwartet, so schien es das Schicksal dagegen anders mit ihm zu meinen. Denn noch war er in der Hauptstadt nicht der Wege kundig, da trieb ihn sein Träumerhang schon in die Einsamkeit ihrer ungeheuren Ebene. Der Erzählung jenes Alten nämlich unausgesetzt gedenk, hatte er längst Beziehungen der entdeckten Gegenstände zusammengereimt und, da sie ihm bedeutsam geworden, sie ihrem Amt entsprechend getauft: den Koffer als den Unheilskoffer, das durchstochene Bildnis aber als den Elector dolorosus, den schmerzenreichen Kurfürsten. Letztere Eingebung bestätigte ihm nämlich ein in einer Trödlerhöhle entdeckter alter Stich, der den Dargestellten in lateinisch-schwülstiger Rede und einem langen Titelschweif als den Erlauchtigsten Kurfürsten Max Emanuel von Bayern dartat. Mit einem ständigen Troß solcher Gedanken also ging er täglich in die weite Ebene hinaus und dabei geriet er einst, er achtete es nicht, durch das Tor in einer langen Mauer, als er sich plötzlich in einem Parke sah, nicht anders als wie in einem fernen Traum, so daß er sich besann, ob er denn atme und wandere, oder etwa unter das Glas eines Bildes gebannt nur auf einen Augenblick Leben gewonnen habe. War die Damengruppe mit dem Herrn, der einen Baedeker trug, nicht am Ende nur ein neugewandeter Mummenschanz? Und hier der gezirkelte Garten mit der Götterbilderparade und das Schloß mit der doppelten Freitreppe; und weiter im Park weiße ausgestorbene Schlößchen, blauäugige Seen, ein schillerndes Wasserspiel und einsame gewundene Wege unter alten edlen Bäumen hin! Und so wurde er Gehens und träumenden Staunens nicht eher satt, als bis ihn ein Wächter ansprach, hinauszugehen; der Park müsse beim Zunachten geschlossen werden.

Von Stund an gänzlich der Gewalt des Zauberparks verfallen, entrückte Marman sich immer mehr seinem Beruf und nächsten Ziel, und eines Tages fand es seine Mutter geraten, ihn heimzuholen, gestochen von einem Wort von Bekannten: Meidingers Marman, der als Junge so begabt gewesen, werde sein Leben als verstickter Student vertun. Wie er daheim sich aber auch mühte, das Versäumte einzuholen, seine Mutter blieb aller Hoffnung ledig, hielt ängstlich die Mittel zusammen und schwächte so noch Tätigkeit und Vertrauen weiter in ihm, bis ihm in solch unhaltbarer Lage das Schicksal noch einmal Rettung zu winken schien.

Die Großtante hatte ihre Jährlein ausgegeben und zur Erbin die Mutter Marmans bestellt. Ihm selber fiel der honiggelbe Schreibtisch zu, ein Mahnstück gewissermaßen, das mögliche Weiterstudium daran zu pflegen. Nicht ohne der Mutter den äußersten Eifer gelobt zu haben, fuhr er ungesäumt nach der Hauptstadt. Und nur in wollüstiger Erinnerung, wie er meinte, einer überstandenen Gefahr suchte er den Park wieder auf. Der alte Traumzauber war noch ungeschwächt, und so beschloß er, den Ort zu meiden. Dies geriet ihm einige Tage glücklich, und schon gedachte er ob anderm Tun kaum des Unheilkoffers und des schmerzenreichen Kurfürsten mehr, als alles miteins wieder auf ihn einstürmen sollte. Er fand eines Nachmittags sein Gepäck angekommen, darunter den Schreibtisch wie ein Turm mitten im Zimmer, wie ihn die Dienstleute hatten stehen lassen. Auspackend suchte er zuerst den Unheilskoffer hervor, der nie was anderes barg als die zwei Bilder und neuerdings den Stich des Kurfürsten mit den endlosen Titeln. Diesen und das Parkbild hängte er sogleich an Stelle vergilbter Öldrucke an die Wand; den schmerzenreichen Kurfürsten aber legte er in die Nische des geöffneten Schreibtisches. Dann bemühte er sich, den Honiggelben in die Fensterecke zu rücken, und im Zickzack, wie man segelnd gegen den Wind laviert, brachte er das weidlich schwere Möbel langsam nach der Wand zu. Noch einen Ruck, dann stand es passend. Indem er es aber vollends in die Ecke schiebt, daß es an der Wand anstößt, vernimmt er ein Geräusch, als sei darin was umgefallen. Nicht ein Blitz aus der Zimmerdecke hätte ihn da so lähmen und zugleich wilder aufrühren können: blicklang steht er starr; dann durchfährt ihn die Gier und er hetzt ein Geheimnis.

Die Schubladchen zu öffnen, mußte er auf einen durch das Senken der Schreibplatte unmerklich hervortretenden Knopf drücken, worauf ein verborgener Hebel alle Haken löste, die die Lädchen verankerten. Er findet alle blitzsauber und leer. Drauf die Nische durchforschend, drückt er, rückt, zieht und schiebt. Sie bietet nichts. Harmlos auch sonst das ganze Möbel. So nimmt er denn wieder die Lädchen vor. Aber schon will er sie voll Unmut hineinstoßen und den Schreibtisch schließen, als er im untersten rechten Lädchen zwei Leisten am Boden entdeckt, wovon die eine festsitzt, die linke indes — die nächst der Nische — sich nach innen treiben läßt. Spärlich nur, dann bot sie Widerstand. Da stößt er

unwillig die Lade hinein. Ein Knacken wie eines weichenden Schlosses! Aus der Nische kommts. Er greift hinein und rückt an der Hinterwand, erst rechts hin vergeblich; dann kräftig nach links. Sie erweist sich als Schiebtürchen, weicht ein wenig, widerstrebt dann, weicht wieder, und jetzt, da er sie langsam weiterschiebt, wird da was sichtbar, rutscht übereinander, und entgegen fällt Marman ein in Leder gebundenes durchstochenes Büchlein und darüberhin ein dreikantiger bloßer Dolch mit feingeziertem Goldgriff und fleckiger Blutrinne, und unter beiden wie begraben liegt der schmerzenreiche Kurfürst, das Bildnis, wie er es kurz vorher in die Nische schob . . .

Wie es hergegangen ist und zu welch wirrem Gewebe die Gedankenfäden in Marmans Geist zusammenschossen, ob er vielleicht aus dem Dolche, dem Bildnis und dem Büchlein, dessen Blätter noch vom Blute zusammenklebten, absonderliche Zusammenhänge wob — niemand weiß es. Von Stund an aber, wo er die drei Gegenstände beisammen gesehen hatte, war sein Geist aus dem Gleichgewicht, und die Mutter mußte auf den Rat des Arztes den Sohn heimholen, wo er in untätiger Weichheit ihr Gast und ihre Sorge blieb. Doch trieb ers nicht lange mehr, sondern starb in völliger Schwermut noch vor seiner Mutter. Über die Keime einer Familiengeschichte, wobei die drei Gegenstände tätig mitspielten, hat aber ein Schriftsteller berichtet. Sein Büchlein ist verschollen; doch soll es etwa gemeldet haben, wie folgt:

Als Konrad Elzhofer in fürstlichen Dienst als Förster aufgenommen wurde, geriet ihm sein Herzenswunsch, die schöne Tochter des Münchener Magistratsherrn Poschenrieder zu heiraten. In seiner Stellung treu und umsichtig, genoß er bald sonderlicher Schätzung des Kurfürsten und erhielt die Wartung der großen B . . . . burgischen Waldungen, dazu als Amtswohnung das kleine Haus, das dem Fürsten sonst als Jagdschlößlein gedient hatte, da er eine Stunde Wegs davon ein größeres erbaute, auf einer Waldwiese, von wo man weit ins Land hineinsah. Dorthin kam er mit seinem Troß manchmal unverhofft angeritten, wozu auch Elzhofer immer hinbefohlen wurde, zu dienstlichem Bericht und nachfolgendem gutem Trunk. So sah jenes Jagdschloß zuzeiten laute und wilde Festereien. Aber wenn es bei den Beamten und ihren Frauen billig als hohe Gunst galt, hinzugezogen zu werden, hielt sich Elzhofer, wie es nur möglich war, trotz aller Ergebenheit davon fern, nicht anders auch seine Frau, die ihrem nunmehr zweijährigen Söhnlein alle Sorge weihte. Und schon nannte ihn Max Emanuel einen Einsiedel und Spielverderber und drohte lächelnd, die Gastereien ihm ins Haus zu verlegen. Indes kam er nur selten dort vorbeigeritten, beim Förster vorzusprechen; ließ sich auch wohl, wenn dieser abwesend war, von der schönen Försterin einen Trunk reichen oder vertat ein Stündchen im Gespräch mit ihr. Der Förster, als ein ernster Mann, doch ohne Arg, nahm diese Besuche als eine Gunst seines Gebieters auf, so auch sein Weib, die ihm nichts Ungehöriges zu melden noch zu verschweigen hatte. Mählich gab ihr aber ein zarter Fühlsinn ein, sie möchte doch ihres Mannes Argwohn aufstören, und so begann sie, je länger je öfter die unschuldigen Besuche dem Förster zu hinterschlagen, der sich dabei der Treue seines Weibes nicht minder versichert hielt, wie der Huld seines Herrn. Von dieser erhielt er gar einmal einen besonderen Beweis. Denn als vergeßlicherweise der Fürst bei ihm einen feinen kunstreichen Dolch hatte liegen lassen und Elzhofer ihm, auf den Rat der Frau nachreitend, die Waffe eilig überbrachte, ob ers nun aus Gebelaune oder zum Danke tat, gleichviel, Max Emanuel schenkte ihm den Dolch, den Elzhofer von Stund an trug und kaum im Schlafe von der Seite gab.

Eines Tages brachte der Fürst seinen jungen Hofmaler mit, die schöne Försterin zu malen, und als das Bild in kurzem zur Zufriedenheit gediehen war, fragte er die Frau, ob er es behalten dürfe oder ob sie wünsche, daß es ihrem Mann gehöre. „Erlaucht, tut nach Eurem Belieben!“ sagte sie und wurde himbeerrot. Da küßte Max Emanuel ihr in stürmender Leidenschaft die Hände, und als er wiederkam, zeigte er ihr eine Miniatur des Bildes, die er kostbar in Gold gefaßt auf dem Herzen trug, und reichte ihr sein eigenes Bildnis, nicht handgroß, in einem mit Gold ausgeschlagenen Rähmchen. Das möge sie zum Gedenken annehmen und zuweilen freundlichen Auges besehen, wie er auch das ihre stets mit dürstenden Blicken einsauge. Ob dieser Reden wurde dem unbewachten Weibswesen der Kopf wirr, und ihr Herz fing sich in solchen Nöten, daß sie dem Überfall des Fürsten nicht eher wehren mochte, als bis sie ihren Knaben auf der Terrasse erscheinen und nach dem Flur laufen sah, der offenen Stube zu. Zugleich sprengte aber ein Reiter ans Gartentor, und der Fürst ritt mit ihm auf das Jagdschloß, wo Elzhofer seiner harrte.

Nachdem so die Frau dem Versucher den kleinen Finger geboten hatte, sah sie miteins, sie werde nicht widerstehn, wenn er die ganze Hand ergriffe. Und wie ein Verschwender, wenn er einmal sein Vermögen angetastet hat, es völlig zu vertun weiterhastet, so achtete das Weib nun die versehrte Ehre nicht fernerer Schonung wert und warf sie wie in eigensinnigem Trotze weg. Nicht aber, daß sie aus untertäniger Furcht oder aus Leichtsinn dem Fürsten ihre Gunst gab, sondern nach der Weiber Art war sie zu dem ritterlichen Mann in hilfloser Liebe entzündet und hielt sich auch der seinen nicht minder versichert. Ihr Gatte blieb ohne Arg, und da sie ihm eine ungeminderte Neigung bewahrte, freute ihn das Geständnis ihrer neuen Mutterschaft, und beide sahen dem kommenden Wesen mit gleicher Liebe entgegen. Um aber ihr warnendes Herz zu erleichtern, vertraute sie die Begebnisse einem Tagebuch an, woraus ihr Mann einst, wenn sie vor ihm stürbe, wie sie hoffte, die Wahrheit erfahren mochte. Sie verbarg die Geständnisse und das Bild des Geliebten in einem Geheimfach des von ihrem Vater geerbten Schreibtisches, dessen übrige Behältnisse die schriftlichen Zeugen treuer Pflichterfüllung ihres Gatten bargen. Sie schrieb aber, obwohl sie der Entdeckung immer halb gewärtig sein mußte, voll kindlicher Offenheit und nach Art eines liebenden Weibes, wie ohne Schuldgefühl. Eines Tages vermerkte sie dieses:

„Mein Geliebter will, daß ich ihn Marman nenne; nicht Max noch auch Emanuel; Erlaucht aber gar

nicht. Auch mein Kind, wenn es ein Sohn sei, solle diesen Namen haben. Ich will ihm gerne den Willen tun; denn es ist sein Kind, nicht meines Mannes, wie ich sonder Trug gestehen will, auf daß man es dereinstmalen wissen mag."

Und später einmal:

„Wir erwarten nun bald meine schwere Zeit, Maxman wie auch Elzhofer und ich. Dem Gatten sagte ich heute: Das Kind, wenn es ein Sohn ist, soll Maxman heißen, wie unser Fürst. Da meinte er: Wenn es der Kurfürst gnädig gestatten mag! Dies kaum gesagt, so kam Maxman vorbeigeritten und wir erwiesen ihm die schuldenden Ehren. Er war voll scherzender Gnade und sagte: Elzhofer, wenn Sein Weib Ihm einen Sohn bringt, des will ich Pate sein und Er soll ihn Maxman taufen! ‚Erlaucht, wie Ihr gebietet!' sagte mein Gatte. Dann verritt mein hoher Geliebter. Hat mir noch sonderlich warm die Hand gedrückt und glücksame Wochen gewünscht, was ich zu Gott bete, daß ers gnädig so schicken möge . . ."

Aus diesen Stellen sonderlich möchte nachmals der Förster sein Unglück und die verletzte Ehre abgenommen haben. Doch ist niemandem bekannt geworden, ob er durch Zufall das Geheimnis seines Weibes aufgedeckt oder ob die Unselige einen Augenblick ihr Gedenkbuch hat liegen lassen, samt dem Bildnis ihres sündigen Buhlen. Als sie aber hinzukam, war alles schon geschehn. Und die arme Frau in ihrer schrecklichen Lage hat vorzeitig ein Kind zur Welt gegeben und dann lange zwischen Tod und Leben geschwankt und kam mit geschwächten Kräften davon, wie auch ihr Sohn zart und schier durchsichtig geblieben ist. Das Weib nämlich, als sie an jenem Nachmittag auf ein Viertelstündchen den Garten aufgesucht und ohne Ahnung durch die hintere Tür das Haus betretend im sperroffenen Zimmer wieder an den Schreibtisch trat, sah ihren dreijährigen Sohn erdolcht auf der Schreibplatte liegen, wo das Blut umherfloß, dessen das Gedenkbuch sich ganz satt getrunken hatte. Auf dem Buch aber lag ein Zettel und darüber das Bildnis des Kurfürsten, und Buch und Zettel und Bild waren von dem blutigen Dolch, den voreinst der Fürst im Försterhaus vergessen hatte, durchstochen und zusammengeheftet. Der Förster aber lag mit einem Schuß im Herzen tot am Boden. Und der Zettel, als die Unglückliche Dolch und Bildnis abgehoben hatte, wies die Worte:

„Seinen Sohn nenne Maxman; meinen nehme ich mit mir."

* * *

Buch und Dolch verwahrte die Frau im Geheimfach des Schreibtisches, das Bildnis samt dem Stich, der die schöne Elzhoferin mit andern Frauen in Nymphenburg zeigt, barg sie in einem vom Kurfürsten geschenkten Koffer, noch kurz ehe sie verstarb. Von den drei Gegenständen mag einmal Kunde ins Volk gedrungen sein, das dann wohl eine Weissagung nachträglich ersonnen hat. Wie aber die Mär aufkam, der Kurfürst habe seinen Beamten erschossen, das ist klärlich mehrerlei Deutung fähig.

Joseph Freiherr von Eichendorff.

Außergewöhnlich lebhaft ist das deutsche Volk am 26. November erinnert worden, daß der Todestag von Eichendorff zum fünfzigsten Mal wiederkehrte und immer mit dem Vorwurf, daß es seine Lieder sänge, ohne den Dichter zu kennen! Ist dies denn wirklich ein so schlimmer Zustand? Oder scheint er uns Modernen nur so, die überall nach dem „Biographischen forschen" müssen, um die Dichterwerke ganz zu verstehen, denen das ganze Gebiet der Literatur nichts ist als ein Durcheinander von bedeutenden und unbedeutenden Persönlichkeiten, die jede „Neuerscheinung" sofort „bewerten", ob sie den oder jenen fortsetzt: Wie wenn die ganze Dichterei nur zu einem wahnsinnigen Persönlichkeitskultus diente, an dem die Dichtwerke selber nur so etwas wie Hydrometer wären.

Ist nicht vielmehr gerade jener bedauerliche Zustand der natürliche und innerlich vom Dichter erstrebte? Man frage doch einmal einen unserer „berühmten" Dichter, z. B. Hermann Hesse, und man wird erfahren, wie widerwärtig ihm dieser ganze persönliche Ruhmbetrieb ist. Er hat ein Werk geschaffen, in der Hoffnung, daß es lebendig sei, daß es für sich da sein könne wie eine rechtschaffene Standuhr, mehr noch: wie ein lebendiges Märchengeschöpf, das nun von Haus zu Haus wandernd sich Herzen sammelt und schließlich ein unverlierbarer Teil der Welt wird: und auf einmal ist sein Geschöpf nichts als nur der Ausdruck seiner Persönlichkeit, sie werfens auf ihn zurück und es bleibt an ihm kleben, was seinen Weg allein gehen sollte: so daß er schließlich bei diesem Persönlichkeitskultus eingepfercht in den Stall seiner Geschöpfe dasitzt als ein bestauntes Wundertier, um ganz genau zu wissen, wenn er stirbt, dann sterben sie alle mit ihm, die er nicht los werden konnte, dann wird er noch ein Jahrzehnt, ein halbes oder ganzes Jahrhundert, je nachdem, in den Literaturbüchern konserviert, bis er ganz eingetrocknet und allmählich aus der Welt beseitigt ist.

Ja, dies will ich nun sagen: Jedes Werk, das der Künstler nicht los wird, das sich nicht von ihm trennt, das nicht als Lied von Mund zu Mund weiter gesungen oder mit den Gestalten seiner Erzählung lebendig wird, wie die Gestalten der Geschichte lebendig sind, das also nicht Sage wird, auch wenn der Schöpfer längst vergessen ist: das hat seinen innersten Zweck nicht erfüllt, das ist im Persönlichen hängen geblieben, statt ins Allgemeingut zu gehen, statt ein lebendiges Stück Welt zu werden. Wir mögen noch so Schönes erfahren von dem Kreis der Frauen, die das erste Gedächtnis Goethes lebendig erhielten, und mögen mit Hochachtung die Goethetage betrachten; wenn wir nicht denken, daß dadurch die unendlichen Schätze seiner Dichtung immer wieder aufs neue feilgehalten wurden und werden, damit jede weitere Zeit neue lebendige Dinge daraus gewönne, in denen dann Goethe stirbt und wieder ein neues schönes Stück Welt lebendig ist: so mag das Ganze als Goethekultus gewiß seine Bedeutung haben, indem es neben — oder in diesem Fall fast über dem Dichter — das erziehliche und tröstende Vorbild eines großen Menschen lebendig erhält, aber mit den Dichtungen hat das dann wenig

mehr zu tun. Ich muß gestehen, mir ist das Herumschnüffeln in Privatbriefen, der unentwegte Druck von Dingen, die von dem Dichter gar nicht für den Druck geschrieben waren, im höchsten Maße widerwärtig und im letzten Grunde bittertraurig.

Nun bleibt dies alles noch begreiflich bei einem Menschen von so überragender Bedeutung wie Goethe. Man könnte sich sagen lassen: Am Ende diene doch jede dichterische Leistung und Gestalt dazu, das Bild der Menschheit zu erhöhen; nicht dadurch nur, daß sie lebendig würde, sondern erst indem ihre Lebendigkeit einen höheren Menschen schaffen hülfe: vollende sich erst der Kreislauf der Dichtung. Und insofern sei es ein begreifliches Gefühl der Dankbarkeit, daß dann die Menschen anfingen, bei dem Schöpfer, dem Künstler selber nach diesem Vorbild zu suchen.

Ganz abgesehen davon, daß sich solche „idealen" Gedankengänge dem Konfusen immer nähern (sobald nämlich der „Fortschritt der Menschheit", „der Weg zum Licht", der „Übermensch" neu in Erscheinung treten), sind wirklich nicht alle Dichter nebenher gleich Goethes; Eichendorff zum Beispiel war ein frommer Katholik — er könnte heutzutage also mit seiner Persönlichkeit nur im Kurs sinken. Aber selbst wenn wir das Liebenswürdigste, das Treueste und Höchste aus seinem menschlichen Wesen uns „rekonstruieren": es bleibt doch nur rechtschaffene Tüchtigkeit neben dem unerklärlichen Wunder seiner Verse. Wenn wir nicht von Herzen glauben, daß ein Gedicht von ihm wertvoller für die Menschheit ist, als der ganze schlesische Edelmann selber: so betrachten wir ihn als einen andern Handwerker auch, so haben wir das Wunder der Dichtung nicht begriffen, das aus einem sterblichen Menschen einen unsterblichen Teil der Welt, ein ewiges Geschöpf machen kann. Lassen wir doch ruhig die ausgekeimten Kartoffeln wieder zur Erde werden. Aber halten wir die Augen offen für die stillen in eigener Schönheit ruhenden Blüten. Wie Mörike einmal so wunderbar sagt:

„Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst".

Wieviele sind es denn schließlich, die solche Schönheiten mehr als einzelne geschaffen haben? Außer dem unendlichen Goethe: Mörike, Uhland, Kerner, Heine. Mit einem wahrhaften Schrecken habe ich aus der Ankündigung der endgültigen Ausgabe „Sämtlicher Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff" gesehen, daß es zwölf Bände, durchschnittlich je 500 Seiten (sechstausend Seiten also) werden sollen. Ein Prachtbegräbnis also nach fünfzig Jahren, und in Berlin (so will das Komitee, weiß Gott warum) ein Denkmal drauf. „Jeder Band wird für sich abgeschlossen sein, sich vor allem durch größte Genauigkeit im Text auszeichnen, eine knappe literarhistorische Einleitung und am Schluß erläuternde Anmerkungen erhalten. Der Schlußband wird ein erschöpfendes Namen- und Sachregister sowie sämtliche Lesarten erhalten." Schrecklich! Schrecklich!!

„Laue Luft kommt blau geflossen" —
„Es schienen so golden die Sterne" —
„Du blauer Strom" —
„Aus der Heimat hinter den Blitzen rot" —
„In einem kühlen Grunde" —

Wenn doch die Lieder draus blieben, die wunderbaren Lieder, und der „Taugenichts", der sie zu singen wußte: dann könnten sie sorgen und sorgen und schnüffeln und Denkmäler bauen.

Da nehme ich denn die schöne Auswahl wieder zur Hand, die Emil Strauß von seinen Gedichten machte, im „Pantheon-Verlag". Sie ist in weichem Leder gebunden, hat ein Bild des Dichters und eine knappe Biographie (10 Seiten nur) und an zweihundert Seiten der herrlichen Lieder, darin das ganze Volksgemüt der Deutschen hell aufzuquellen scheint — nicht wie es wirklich, sondern wie es in den Herzen seiner Dichter ist. Und halte diesen Schatz in meinen Händen und seufze: Werden wir Deutschen unsere Gründlichkeit nicht überwinden! Hier war nun einer, dem es mehr als andern gelungen ist mit seiner Persönlichkeit still beiseite zu gehen und seine Lieder los zu werden an sein Volk. Nun soll er fünfzig Jahre nach seinem Tode mit Leben aufgeblasen werden. Reinhold Treu.

Auf der Walze.

(Aus einem unvollendeten Handwerksburschenbuch.) Von Hermann Hesse.

I.

... Wie ich also denn auf Freiburg kam, verzehrte ich denselben Schinken in der Herberge und erfuhr sogleich, in welche Art Gesellschaft oder Schnapphähne ich gefallen war.

Nämlich nächsten Tag war in meinem Berliner nicht Schinken, noch Käse, noch Geld mehr drinnen zu finden, ich aber trug einen struppen Kopf umher und sehnte mich nach meiner Heimat wie ein wachsweicher Rekrut. Und vor, als ich noch in Basel war, war ich so arm wie ein nackter Sperling, denn ich hatte weder Berliner noch Flebbe mehr, weil nämlich beide mir im Elsässischen gestohlen worden. Weil ich freilich meines Vaters guten Rat vergessen hatte und nicht in der Herberge abgestiegen war, sondern in einer wilden Penne. Und so kam ich auf Basel, konnte dennoch daselbst nicht bleiben, wegen Grenzpolizei, und wanderte leer wie ein Schlauch nach Neuchatel. Es fehlte aber auch wenig, so hätte mich der Hunger erwürgt, und ich stahl ein Brot und drei Eier nahe von Biel in einer Mühle an der Straße, wo dann bald ein welsches Wirtshaus steht. Alle Leute parlierten Französisch, und ich war stolz genug, daß ich es vorher ein wenig vom heiligen Schorsch in Durlach gelernt hatte. Dennoch aber verstand mich niemand, und ich merkte, daß hier noch nicht das rechte Welschland war, denn alles, was sie redeten, kam mir ganz kurios und unvernünftig vor. Damals erlitt ich denn Elend genug, und wäre schier lieber gestorben. Nur in der Stadt Neuchatel regalierte man mich aufs beste, sogar Wein dazu und wiesen mir den Weg. Darauf mußte ich bei einem Bauern Weinbergpfähle spitzen und Holz tragen, bis er mir ein wenig schlechtes Geld geben wollte, und kam in den großen Wald Jura, zwischen Murten und Bern, wo sie wenig Deutsch vermochten, und die Zehrung war sparsam, wächst auch kein Wein mehr.

Man trinkt dort auch niemals Wein, Bier oder Most, sondern ledig Branntwein und einen grünen

Schnaps, der ist so stark, man vermischt ihn mit kaltem Wasser und heißt Absä. Die Religion war unterschiedlich, jedoch mehr katholisch, aber wenig gute Pfarrhäuser. ... In Bern redeten sie Deutsch, aber eine ungebildete Sorte, und die Stadt ist zum Teil sehr alt und schief gebaut, ähnlich wie man auch Städte im Bayerischen hat. Doch erging es mir überaus wohl, ich traf nämlich zwei Landsleute an. Johann Miegel zahlte mir die Kost und Nachtgeld und brachte mich in seine Werkstatt. Der Meister war laut und mächtig, wollte mich aber doch behalten und wies mir Arbeit. Sogleich fing ein schönes Wohlleben an, ich hatte immer Geld und brauchte nie keins. In unserer Penne nämlich war keine Seele, welcher Fozhobel und Ziehharfe spielen oder schön singen konnte, ich konnte alles aber sehr gut und wurde bald bei allen Gesellen berühmt. Brauchte niemals eine Zeche zu zahlen, und wenn ich sollte Geschichten erzählen, besann ich mich lange und wartete zu, bis sie mich stark drängten und mir Wein einschenkten. Als ich viel getrunken hatte, sagte ich zu allen Gesellen, sie seien Nachteulen und ich hätte alle meine Geschichten selber ausgedacht und keine einzige wahrhaftige darunter. Da bekam ich mehr Streiche als mir lieb war. Das nächste Mal fängt einer wieder an: Niklas, eine Geschichte! Ich stumm wie ein Aas, bis sie alle wieder zuhören wollen, sei es wahr oder nicht, und sie glaubten mir alles, namentlich wenn ich von Totschlägen und Hochzeiten erzählte. Da kam mir alles zugut, was ich beim Oheim gelesen hatte, auch fielen mir immer neue Geschichten ein, jeden Tag und jede Stunde, wenn nur einer danach fragte, aber alle erlogen.

Auch mußte ich immerzu singen und aufspielen ....

II.

So war ich die längste Zeit in Luzern gewesen. Das Frauenzimmer hieß namens Agathe, aber man rief ihr nur immer Angeli, aber ich konnte ja doch nicht heiraten und geriet in eine lange Traurigkeit. Da ich nichts mehr gut machen konnte, mochte ich sie gar nimmer sehen und flüchtete vor ihr. Sie stand aber jeden Abend nahe bei der Werkstatt und einmal ging ich mit ihr spazieren und wir standen beide unter einem schrägen Nußbaum am Waldstätter See. Hinter dem mächtigen Wasser stieg der große Rigiberg herauf und alles war herrlich zu sehen, auch Böte im Wasser und große Kähne, bis dreißig Schuh lang und noch mehr. Dennoch war es mir traurig, denn die Angeli weinte schier ohne Unterlaß und sagte: „Ich wollt, ich läg im See und du auch!“

In derselben Zeit war mir sonderbar ums Herz. Wenn ich jeden Tag die großen Berge und das viele Wasser sah, verlor ich ganz die Augen in der Ferne und mir schien, daß überall noch ein gutes Stück Welt für mich übrig sei. In Luzern hatte ich auch besser Französisch gelernt, weil zwei Genfer mit mir eingestellt waren. Ich hörte sagen, ein deutscher Sattlergesell findet in jedem Land und Weltteil leichtlich sein Brot, und beschloß mehr und mehr den Berliner zu packen. Mit der Agathe gab es eine große Not und wir weinten alle zwei beide, wie die kleinen Kinderlein. Auch mußte ich ihr fast alles Geld geben. Da hörte ich, daß in Mailand viel Arbeit sei, und zwei Bekannte von mir wollten hinmachen. Davon lehnte einer mir sieben Franken, und auch der Meister gab mir ein bares Geschenk, zwar war es wenig. Wir fuhren über den langen See bis an sein Ende, wo immer mehr Berge nach Art von allmächtigen Mauern kamen, daß mir bang und angst wurde; wenigstens hatten wir ein gutes Wetter. Und obwohl ich des Tages mehr als acht Stunden vermag, waren die Sträßlein in dem Gebirge elend hart und fielen mir so sauer, daß ich jede Nacht wie eine Leiche dalag. Das erbarmte die andern und wir fuhren manchmal ein gutes Stück mit der Post oder auch oft mit Fuhrleuten für wenig Geld. Da habe ich viel Geschichten verzählt, denn ich wußte gut, daß die Fuhrleute auf ihrer langen stillen Fahrt eine gute Gesellschaft so gut gebrauchen können, als Bier und Tabak. Sie schenkten mir außer dem Mitfahren oft genug einen halben Schoppen oder eine von ihren Zigarren, die innen Stroh haben und unmenschlich lange Stengel sind, davon mir zwei- oder dreimal bitter übel wurde. Auf eine solche Art zwangen wir den St. Gotthard, und bald darauf fing ein Welschen an, daß mir Hören und Sehen vergehen wollte. Unser gutes sauer erlerntes Französisch war nicht besser, als wenn wir Böhmisch gesprochen hätten. Sonst waren zwar die Leute geizig, aber vergnügt und gutartig, nur durften wir nichts von ihnen haben wollen. Da gab es manche Not, und unser Kleingeld ging nah beieinander. Auch fiel mir nun freilich ein, was mir der gelbe Friedel seinerzeit gesagt hat, nämlich, daß dieses Italien für uns Kunden das allerschlechteste Land auf der Welt ist. Wie sollte das werden? Denn wir waren noch immer in der Schweiz, und das Elend mit den Italienerleuten fing schon an. Wenn nicht die Poststellen mit den vielen Reisenden gewesen wären, hätte uns bald der leidige Hunger geplagt. Lieber Gott, da stahl ich denn einmal drunten im Weinland eine lange Italienerwurst, die hart und salzig sind, und man kann sie ein Jahr lang haben. Fängt einer von den Kameraden zu räsonieren an, sagte, er fresse nichts Gestohlenes, und ich möge an meiner langen Wurst ersticken, wenn ich sie nicht wieder zurückbringe. Das ging aber nicht und so versöhnten wir uns wieder miteinander; er fraß aber nichts davon. Und mich wollte schier der Durst umbringen, denn das Zeug war heillos gesalzen, daß ich immer wieder aus dem großen kalten Bache trinken mußte und ein furchtbares Bauchgrimmen bekam. Es kam von dem kalten Wasser her, aber der andere sagte immer, es kommt von der gestohlenen Wurst.

Ging eine lange Zeit, da kamen wir nach Lugano, wo wiederum ein großes blaues Gewässer war, viele Schifflein und Hotele, ein schlechter Ort für arme Kunden. Und daselbst bekam ich Streit mit meinen Kameraden, aber einer davon hatte mir sieben Franken geliehen und schrie: „Du bleibst bei mir, bis ich mein Geld wieder hab.“ Ich wollte in dem elenden Lande nicht weiter machen, da mußte ich ihm meine guten Stiefel geben und die kaputen selber anziehen, und mein Sackmesser aus Bern mußte ich ihm auch hergeben, weil er zu zweit war. ...

Spittelers Prometheus und Nietzsches Zarathustra.

„Prometheus und Epimetheus“ von Carl Spitteler erschien in seinem ersten Teil im Jahre 1880 vordatiert 81, im zweiten Teil 1881 vordatiert 82.

Der erste Plan zu Zarathustra entstand im August 1881. Das Buch wurde niedergeschrieben in der ersten Hälfte Februar 1883.

Doktor August Horneffer, der eine Zeitlang bei der Herausgabe von Nietzsches hinterlassenen Manuskripten beschäftigt war, schreibt über die Entstehung des Zarathustra („Nietzsche als Moralist“): „Im Jahre 1882 hatte Nietzsche eine große Sammlung gut geschliffener Sprüche in ein Heft zusammengeschrieben und wollte sie als Sentenzenbuch herausgeben. Über die Gestaltung dieses Buches war er noch nicht im klaren.

.... Zugleich aber (schon seit dem Sommer 81) erwog Nietzsche den Plan, ein großes Werk zu verfassen, das die Figur des Zarathustra als Mittelpunkt haben sollte ... Dessen Gestaltung war auch noch nicht klar; zeitweilig war eine einfache prosaische Ausführung geplant ... Dann aber, gegen Ende des Jahres 82, trat ziemlich plötzlich der Plan des Zarathustra in der heutigen Gestalt hervor ..... Das Sentenzenbuch wurde aufgegeben; es mußte den Stoff für den Zarathustra hergeben.“

Es steht also fest: erstens, daß Nietzsche lange Zeit hindurch vergebens nach einer geeigneten Form für sein Buch gesucht hat; zweitens, daß der Zeitpunkt, da sich ihm die jetzige Form des Zarathustra offenbarte, genau zu dem Datum stimmt, da Prometheus im Druck zirkulierte.

* * *

Peter Gast, der bekannte Freund und Schüler Nietzsches, schreibt in seinem Nachwort zu Zarathustra:

„Nietzsche ist Zarathustra selbst. Er rang viele Jahre, dies Bild außer sich hinzustellen. Zumal die Form, in der es geschehen sollte, mußte ihm in einem Zeitalter, das allem Selbstherrlichen abhold ist, Schwierigkeiten machen — bis er denn die jetzige Form fand, die ihm erlaubte, in der dritten Person alles Das zu sagen, was er von sich selbst zu sagen hatte.“

Die Form, von der Gast hier redet, ist aber die des Prometheus: Spitteler ist mit der Hauptfigur seines Buches identisch, so wie es Nietzsche mit der Gestalt seines Zarathustra sein will.

Über den Grundgedanken seines beabsichtigten Werkes äußerte sich Nietzsche in einem erhalten gebliebenen ersten Plan zu Zarathustra unter anderem folgendermaßen:

„Erstes Buch: ... Prometheus wird an den Kaukasus angeschmiedet.“

„Drittes Buch: ... „Vom letzten Glück des Einsamen“ — das ist der, welcher aus dem „Zugehörigen“ zum Selbsteigenen des höchsten Grades geworden ist: das vollkommene ego.“

Spittelers Prometheus entwickelt den gleichen Gedanken: auch hier handelt es sich um den „Selbsteigenen des höchsten Grades“, der nicht dem Gewissen der Menge gehorcht, sondern einzig den Geboten der eigenen Seele.

Die Menge bildet hier wie dort den Gegensatz zur großen freien Persönlichkeit. Beide Bücher entwerfen nun übereinstimmende Schilderungen dieser Menge, das eine in Bildern und dichterischer Erzählung, das andere in Sprüchen und abstrakten Urteilen. Hier und dort bekunden „die Vielen“ dieselbe Wertungsweise, dieselben Anschauungen. Hier und dort findet sich bei ihnen dasselbe Wohlbehagen in der Gewöhnlichkeit, die gleiche krumme, niedrige, nur auf das Materielle gerichtete Denkungsart, das gleiche „billige Gewissen“, „welches väterlich gestattet den Instinkt und gegenseit'gen Eigennutz“, dieselbe „bescheidene Tugend“, die sich mit Behagen wohl verträgt, ja, es wohl gar noch fördert. Die „Vielen“ beider Bücher fühlen sich von der Gegenwart des Großen, „Selbsteigenen“ bedrückt, in beiden Büchern wird erzählt, daß sie „stumm werden“, wenn er zu ihnen tritt. Sie empfinden vor ihm Scheu und Abneigung. Dennoch fügen sie sich im entscheidenden Falle seinem überlegenen Willen, denn sein natürlicher Beruf ist es zu herrschen, der ihre aber zu gehorchen.

Beide Bücher berichten von Lehrern des Volks. Dieselben verkünden die gleiche althergebrachte Weisheit, eine Weisheit, welche „vom Volke stammt“. Sie lehren das, was Spitteler nennt „die ewigen Begriffe“, eine Belohnung des Guten, eine Bestrafung des Bösen. Beiden Büchern sind sie gleicherweise ein Gegenstand des Spottes.

So zahlreich und augenfällig sind diese inhaltlichen Übereinstimmungen, daß man eine Zeitlang, das bekanntere Buch unbedenklich für das ältere nehmend, Spitteler einen Schüler Nietzsches nannte und Richard W. Meyer in der ersten Auflage seiner Literaturgeschichte sogar die Behauptung aussprach, Prometheus enthalte Entlehnungen aus Zarathustra.

* * *

Ebenso auffallend ist die Ähnlichkeit der Sprachform. In Prometheus und Zarathustra wird der hieratische Stil verwendet. In beiden Büchern finden wir die poetische Prosa, die aber doch eine Einteilung in Verse erkennen läßt. Wenn Spittelers Buch durchgängig in Rhythmen geschrieben ist, so versucht dasjenige Nietzsches sich wenigstens stellenweise auch in dieser Eigentümlichkeit, besonders gegen das Versende hin, und dort findet sich alsdann in weiterer Übereinstimmung mit Prometheus zum letzten Abschluß häufig ein Trochäus, mitunter auch ein Spondeus.

Bei Nietzsche erscheint die Hieratik fremd wie eine Verkleidung. Die Wahl gerade dieses Stils ergibt sich weder aus seinem Bildungsgang, noch drängte ihn seine Veranlagung ganz besonders nach dieser Richtung. So finden sich denn auch in keinem andern seiner Bücher Anklänge an die Sprachform des Zarathustra, ja er führte diese Form nicht einmal in diesem Werke einheitlich durch.

Ganz anders liegen die Verhältnisse bei Spitteler. Nicht nur sein Bildungsgang wies ihn auf die Hieratik hin, sondern vor allem auch seine Veranlagung. Für ihn, den Dichter der Überwelt, den Visionär, dessen Phantasie alle Dinge, auch die abstraktesten, plastisch gestaltete, mußte der bilderschwere hieratische Stil ein natürliches

Ausdrucksmittel sein. So erscheint denn auch bei ihm dieser Stil immer wieder und in einer so vollendeten Einheitlichkeit, daß Gottfried Keller über Prometheus den Ausspruch tat, das Buch lese sich, als wäre es 1100 Jahre vor Christus in Indien geschrieben. „Die Sache kommt mir beinah vor," schrieb er an Widmann, „als wenn ein urweltlicher Poet aus der Zeit, wo die Religionen und Göttersagen wuchsen und doch schon vieles erlebt war, heute unvermittelt ans Licht träte und seinen mysteriösen großartig naiven Gesang anstimmte."

Aber das Auffallendste ist nicht einmal das Wichtigste. Bei allen bisher erwähnten Übereinstimmungen könnte man von der Möglichkeit eines Zufalls, oder von gleichartiger Weltanschauung reden, vielleicht auch von einer gemeinschaftlichen beiderseitig unabhängigen Anlehnung an das erhabene Vorbild des Alten Testamentes.

Weit bedeutungsvoller scheint mir der Umstand, daß Zarathustra und Prometheus Personifikationen von tiefem Pathos gemein haben, ganze poetische Figuren, wie sie zwar Carl Spitteler, dem Symboliker, dem phantasiestarken kosmischen Dichter, das Allernatürlichste sind, wie sie aber nicht in Nietzsches Gewohnheit und, betrachtet man seine übrigen philosophischen Schriften, wohl auch außerhalb seines dichterischen Vermögens liegen.

Als Beispiele solcher gemeinsamer Personifikationen nenne ich die erhabene Gestalt eines kranken Gottes, das „Tote Tal" (bei Nietzsche „das Tal Schlangentod" genannt), das Meer des Lebens mit dem Fischer (bei Nietzsche das „Menschenmeer" mit dem Fischer Zarathustra).

Vor allem aber überzeugend für die geistige Abhängigkeit des Zarathustra von Prometheus ist die plastische Gestaltung des Innenlebens beider Helden. Der Seele des Prometheus gibt Spitteler die Gestalt einer „strengen Herrin". Der befehlenden inneren Stimme gibt Nietzsche die Gestalt einer „furchtbaren Herrin". Seelische Eigenschaften und Vorgänge verkörpert Spitteler in Tiergestalten; zwischen zwei solchen Tieren erscheint Prometheus, zwischen zwei solchen Tieren erscheint auch Zarathustra. In einem Löwen verkörpert Spitteler den Geist, in den Kindern des Löwen die Talente. In einem Löwen verkörpert auch Nietzsche den Geist, auch bei ihm hat die „Löwin Weisheit" ein Junges.

Diese Seelentiere sind nicht Nietzsches Eigentum.

Die Ähnlichkeiten und Anklänge in der Durchführung dieser Bilder erstrecken sich mitunter bis in kleine Einzelheiten der Erzählung hinein. So schildern das Nahen der „Herrin" beide Bücher folgendermaßen:

Prometheus.	Zarathustra.
„So war von Furcht entsetzt Prometheus' Angesicht, so zitterte und bebete vor Schreck sein ganzer Körper."	„Und ich schrie vor Schrecken bei diesem Flüstern, und das Blut wich aus meinem Gesichte."
... „Aber heute fleh und schrei ich jetzt zu dir: Erbarme dich! erweiche dich! Denn sieh, es ist zu viel, und länger wahrlich kann ichs nimmer tragen!"	„Und ich weinte und zitterte wie ein Kind und sprach: „Ach, ich wollte schon, aber wie kann ich es! Erlaß mir dies nur! Es ist über meine Kraft!"

Bei Zarathustras „lachendem Löwen" (nebenbei: man vergleiche diesen mit Prometheus' „weinendem" „errötendem" Hündchen) steht es ebenso.

Prometheus.	Zarathustra.
... „nahete ergeben und versöhnt der Löwe, während sich das Hündchen wehmutsvoller Freude sehr gebärdete mit Winseln und mit Wedeln.	„Da lag ihm ein gelbes mächtiges Getier zu Füßen und schmiegte das Haupt an seine Knie und wollte nicht von ihm lassen vor Liebe, und tat einem Hunde gleich ....
Und als sie nun gekommen zu Prometheus' Füßen, schmiegten sie sich an sein Knie ...	Der starke Löwe aber leckte immer die Tränen, welche auf die Hände Zarathustras herabfielen."
... Und jener kniete jetzt zur Erde ... flüsterte und sprach mit vielen Tränen ...	
... Und jene leckten dankend ihm das Antlitz."	

* * *

Zu alledem nun kommen noch Entlehnungen individueller Willkürlichkeiten in der Erfindung. Auch hierzu ein Beispiel:

Als Prometheus in das fremde Land zieht (wo er sich dann, nebenbei bemerkt, auf den Markt stellt, ganz wie Zarathustra zu Anfang seiner Laufbahn), begegnet er einer Schar von Zigeunern.

Prometheus.	Zarathustra.
„Da lagerte ein frohes Volk am Weg und sang und tanzte um ein lustig Feuer. Doch vor Prometheus Angesicht erschraken sie und schafften eifrig Stille. Und es begann und sprach Prometheus freundlichen Ermahnens: Ihr lieben Brüder, fahret fort und singet mir ein Lied nach eurer Weise!"	„Da kam er auf eine grüne Wiese, die von Bäumen und Gebüsch still umstanden war: auf der tanzten Mädchen miteinander. Sobald die Mädchen Zarathustra erkannten, ließen sie vom Tanze ab; Zarathustra aber trat mit freundlicher Gebärde zu ihnen und sprach diese Worte: „Laßt vom Tanze nicht ab, ihr lieblichen Mädchen!"

* * *

Wo man den dichterischen Gedanken Spittelers in Zarathustra begegnet, findet man sie meist aus dem Anschaulichen ins Philosophische, Abstrakte übersetzt.

Spittelers Bilder sind oftmals nicht unverändert übernommen, sondern in Einzelheiten angepaßt und variiert.

Suchen z. B. Leviathan und Zarathustra beide gleichermaßen nach einem „Köder", geeignet zum Menschenfang, so wählt Leviathan Tugend, Zarathustra Glück. Stellt der Frosch in Prometheus eine Dummheit dar, so versinnbildlicht er in Zarathustra eine Weisheit.

Vieles wurde ausgeführt, verbreitert, anderes rhetorisch gesteigert. Nennt z. B. Spitteler die Lehrer des Volkes „feingespitzt" oder „spitzig", so führt Nietzsche das Bild aus und erklärt, daß er nicht gesonnen sei, des Volkes Klugheit „noch zu witzigen und zu spitzigen, als ob sie noch nicht genug der Klüglinge hätten, deren Stimme mir gleich Schieferstiften kritzelt".

Sagt Spitteler von dem Volk des Behemoth: „Und blieb allein zurück der Nachgestank von ihrem Wesen", so ruft Nietzsche in dem Kapitel von dem „Neuen Götzen" mit wortreicher Emphase: „Übel riecht mir ihr Götze, das kalte Untier, übel riechen sie mir alle zusammen, diese Götzendiener . . . . Geht doch dem schlechten Geruche aus dem Wege!"

* * *

Nach alledem kann es wohl keine Frage sein, daß Nietzsche von Prometheus nicht bloß eine Anregung, sondern eine ausschlaggebende Einwirkung empfangen hat. In seiner Broschüre „Carl Spitteler, ein künstlerisches Erlebnis" hat als Erster Felix Weingartner auf diese Tatsache aufmerksam gemacht.

Weder soll hier der dichterische Wert des Zarathustra diskutiert, noch Nietzsche ein Vorwurf daraus gemacht werden, daß er Spittelers Werk benutzt hat. Nur möchte man wünschen, er hätte aus dieser Benutzung kein Geheimnis gemacht, sondern das Buch genannt und bekannt, dem er so vieles entnahm und verdankte.

Der Zarathustra hielt, wie bekannt, einen Triumphzug durch ganz Europa. Man feierte ihn als eine „Bibel für Ausnahmemenschen", als „das tiefste Buch der Menschheit".

Die große Dichtung Spittelers, das gewaltige Urbild, blieb unterdessen der Welt verschwiegen. T. Wilisch.

Die Brüder Schellenbaum.

Eine Anekdote von Wilh. Schäfer.

Das sind zwei deutsche Jungen aus dem Jahre siebzig, als in Frankreich mit Kanonen das Deutsche Reich zurecht geschossen wurde, darin wir heute den Reichstag und die Kanzler haben. Die aber hatten die Köpfe ganz anders voll der neuen Zeit und sangen bedeutend auf den Straßen und warteten die Züge der gefangenen Turkos ab und schrieen viel Hurra und schwenkten mit den Fahnen. Und dachten auch durch mütterliche Mahnung ernst bewegt an die Blessierten, deren täglich ganze Züge mit zerschossenen Gliedern und mit Krücken ins Vaterland zurück gefahren wurden; und rupften auch Scharpie in vielen Nächten und hatten eines Tages verkauft, was sie von alten Büchern entbehren konnten — und auch mehr, und hatten sich dafür beim Metzger Wurst und Schinken und beim Bäcker Brot gekauft und eine Mange voll schöner Butterbrote hergerichtet, um einen Zug Verwundeter am Bahnhof abzuwarten.

Doch wie das schon in alten Büchern steht, daß nur das Schlechte rasch gelingt, das Gute aber wie in bösen Träumen gar nicht zu Ende kommen kann: so standen sie mit ihrer Mange vorm Köln-Mindener Bahnhof draußen einen Nachmittag vergebens; und wurden gegen Abend, als sie verdrießlich durch das heiße Warten fast am Heulen waren — sie tatens aber nicht, weil das sich nicht gehört für deutsche Jungen, indessen deutsche Krieger vor den Franzosen schlimmere Wache standen — von einem Bahnbeamten an den Hafen geschickt: es kämen keine Züge mehr, doch sei von Köln ein Schiff gemeldet, ganz voll Verwundeter.

So zogen sie in neuer Hoffnung und vergnügt, daß nun der töricht hingebrachte Nachmittag noch das ersehnte Ende hätte, mit ihrer Mange an den Hafen. Und sahen schon die eisernen Kamine und die langen Maste und wechselten im Tragen rascher um, der arg verkrümmten Finger wegen, und wollten gerade das letzte Stück im Trab hinunter laufen, in Sorge, daß der Dampfer schon gekommen wäre: Da wurden sie von einem Mann in grüner Uniform gefaßt — nun schon nicht anders mehr, wie auch im Traum zuletzt sich immer noch einer gegen uns erhebt. Da hatten sie die Köpfe voll vom neuen Deutschen Reich und hatten ganz vergessen, daß immer noch im Vaterland die Knasterbärte aus der alten Zeit in ihren grünen Buden saßen vor jeder Stadt, um wie die Spinnen den Bürgern aufzupassen, die sich mit Schinken oder schlechten Pässen in ihr Netz verliefen. Sie sollten Oktroi bezahlen und hatten doch den letzten Pfennig für die Brötchen ausgegeben, und wurden mitgenommen und gefragt nach ihren Namen und notiert wie auf der Polizei; und verloren da endlich doch den Mut und heulten trotz ihrer Brüder, die draußen auf der Wacht vor den Franzosen standen.

Und wurden heimgeschickt als böse Buben, die so mit hellen Herzen sich in den Dienst des Vaterlandes begeben hatten, und mußten ihre Mange als konfiszierte Beute den Knasterbärten lassen, indessen auf dem Strom das Schiff mit deutschen Kriegern kam, die alle in Schmerzen ein Stück von ihrem Leib gelassen hatten, damit wir endlich ein Vaterland für solche Jungen hätten.

Über die Architektonik des dramatischen Schaffens.

I.

Darüber wird kein Zweifel bestehen, daß das Theater, wie es ist, schwinden wird. Die Mischlingsform — nicht ganz Kunst und nicht ganz Spekulationsobjekt — nehmen wir unmöglich überhaupt noch ernst. Sie entspricht unserem Empfinden nicht mehr. Es erscheint wie ein vorsintflutliches, halb lächerliches, halb gespenstisches Unternehmen.

Es wäre nicht das einzige, nicht das erste Mal, daß Kunstformen, die ehemals notwendig und natürlich waren, weiterhin den folgenden Generationen notwendig noch *schienen* und vernunftlos weitergeschleppt wurden — furchtbar wie ein eiserner Ring umklammert die *Gewohnheit* den Geist — plötzlich abfallen. Was notwendig schien, wird grundlos. Ein Reinigungsprozeß der Formen setzt ein. *Entwicklung* siegt.

Eines fällt. Anderes steigt empor. Wandelnd zu neuen Formen.

II.

Hier sind tausend und mehr *Menschen*. Was wollen sie? Sie wollen *sehen*, wollen *hören*, wollen *empfinden*. Was reicht man ihnen? Lächerliches

Mißverhältnis!: Tüfteleien über persönliche Schicksale. Strichelchen neben Strichelchen. Eine sorgfältige, kleine, kleinliche Arbeit: die Mehrheit unserer gepriesenen, modernen Dramen.

Ein Kunstgewerbler, der den Raum nicht berücksichtigt, den er schafft, der nicht sieht, daß er — als praktischer Künstler — Gesetzen zu folgen hat, der statt der Wucht eines charakteristischen Möbels ein zierlich verschnörkeltes Nippestischchen hinstellt — der in seiner Art frei sein kann, hier aber im Ganzen, im Raum deplaciert wirken muß — ist er noch wert, ein Könner oder ein Kenner genannt zu werden? Ja, selbst ein Dekorateur, der statt einer der Größe und der Freiheit des Raums angepaßten Linie und Farbe zierliche und amüsante Schnörkeleien umherstreut, die in der Weite und Tiefe versinken, wie Tröpfchen in der Luft sich auflösen — verdient er unsere Achtung noch? Ein Freskenmaler, der alle perspektivischen Gesetze mißachtet und liliputanerartige Zwergchen hinsetzt in minuziösester Arbeit — reizt er nicht das Zwerchfell? Und der Plakatzeichner, der, den Sinn seiner Kunst mißachtend und mißverstehend, ein Bildchen, fein und wohl auch tief ertüftelt, an die Säule heftet — ists nicht ein Stümper? Er wählte doch dieses Gebiet! Also kenne er es und achte seinen Sinn, sonst lasse er die Hände davon.

Ein Maler mag frei sein. Er schafft ein Bild. Persönlichkeit, schrankenlos, mag sein Begehr sein, sein Muß und sein Schicksal, sein Glück.

Des Plakatzeichners, des Dekorateurs, des dekorativen Künstlers Glück und Schicksal ist die Gesetzmäßigkeit, Zweckmäßigkeit, Konstruktivität, Sicheinfügen, Dienen im Ganzen. Alles andere ist Kinderlaune und unreifes, allzu menschliches Streben. Dies scheint selbstverständlich.

Unserer Zeit Vorzug beginnt damit, daß sie reinigen will. Schutt wegräumt. Sie will Gesetze ausspüren, will dem Geist der Dinge dienen — jedes Ding hat Seele und Sinn und ein ihm eigentümliches Streben — will groß sein, groß werden in diesem Sinn, nicht in Schnörkeln.

So ist ein Theater ein Raum, zusammengefügt zu dem Zweck, Tausende und mehr zu versammeln.

Mehr als tausend Augen starren in den verschiedensten Sehwinkeln auf einen Ausschnitt der grell beleuchtet ist, den Holz- und Pappwände umschließen.

Und da kommt nun ein Mensch, der den Anspruch erhebt, Künstler zu sein, und setzt in diesen brennenden Ausschnitt ganz winzige Figürchen hinein und verfolgt die Äderchen und Nervchen.

Ist das Sinn?

Ganz unperspektivisch.

Wenn man sich einmal mit dem Theater einläßt — gibt es da einen Sinn, seine Gesetze mit Absicht ignorieren zu wollen? Das hieße soviel, als: ich schaffe für das Theater, tue aber, als ob keins da wäre, d. h. ich sage zu dem einen ja, und zu demselben nein.

Die Schauspieler dienen den Gesetzen und müssen es tun, sie wären sonst lächerlich. Sie richten sich nach dem Sinn ihres Handwerks. Träte einer auf und finge an, simpel zu reden, wie ein Mensch, der sich mit einem andern unter vier Augen befindet, wie ein Mensch sonst im Leben wohl redet, ungekünstelt und unakzentuiert — würde man den beklatschen?

Und der Dichter?

Er setzt sich hin und: „schreibt der Bühne Gesetze vor.“ Die ganze Borniertheit des impotenten Wissensmenschen gehört dazu. Wie wenn ein Ingenieur, der über einen Strom eine Brücke bauen will, zu den Wassern sagen wollte: „Ihr habt zwar eine Breite von 200 Metern und also verlangt ihr eine entsprechende Bogenspannung und lastende und tragende Schwere. Ich aber, ich ignoriere dies, will einen Steg darüber legen aus schwanken Stäben — und keinen Eisenbau! Ich! Sic volo!“

Ein tausendfaches Vergrößerungsglas müßte man vor den Ausschnitt, Bühne genannt, stellen, erst dann wäre — wenigstens räumlich — Gleichheit da. Richtig — da kreucht etwas heran. Sieht wie ein Menschlein aus. Beginnt seine Eingeweide auszupacken.

Schicksale, die sich verkrümeln, wie trockener Staub im Winde. Fein, mitfühlend, mitleidig — meist wehleidig — mögen diese Versuche sein.

Sind sie zweckgemäß?

Sind sie konstruktiv?

Ist das Theater denn nicht ein Bau, zusammengefügt, daß Tausende kommen?

Unsere Zeit will Reinigung, will Sinn. Es ist der große Zug in uns, der zum Großen und Reinen, Über-Persönlichen drängt.

Freiheit, wo Freiheit hingehört.

Zweckerfüllung, wo Zweckerfüllung hingehört.

Was will der Einzelne gegen dieses große Muß, mit seinen Lüsten. Was will er gegen diesen Sinn, der sich selbst sucht. Die Bedeutung eines Künstlers liegt darin, daß er diesen ausspürt und haarscharf folgt.

Es ist eben ein Mißverhältnis. Ein Sammelsurium von Formen, die anderer Kunst angehören, nicht der Theaterkunst.

Vielleicht der Lyrik.

Ein lächerliches Streben. Keine Lyrik. Und kein Drama. Wohl aber Mischmasch in Hülle und Fülle.

Jeder fühlt da eine Enttäuschung, sieht er diese „Charakterstudien“!

Er wartet und wartet.

Hier liegt die Erklärung für die enttäuschte Sehnsucht. Indessen tausend Augen starren. Tausend Ohren horchen. Und die Herzen klopfen. Und die Seelen sich sehnen, sich zu weiten, und im Raum zu leben.

III.

Nun setzt hier ein Versuch ein.

Die Größe des Raumes wird einigermaßen angepaßt der Kleinheit des Bildes. Bild-Drama.

Der Raum wird verkleinert. Geschmack, Anpassung, Stil ist Devise.

Ein Notbehelf aus Mangel.

Der Dichter war nicht fähig, den großen Raum mit seiner — allzu schmächtigen — Stimme zu füllen.

Engbrüstigkeit, asthmatische Beschwerden des Genius gebieten Raumbeschränkung.

Als Folge: Gesellschaftskunst. Kunst, die eine bestimmte Klasse, die sich hier trifft, die Klasse der

neunmal und Über-„Gebildeten" schmatzend als Leckerbissen „goutiert". „Goutieren" ist hier der richtige Ausdruck. Er ist bezeichnend; wird in diesen Kreisen oft und gern gebraucht. Die Kunst vom Standpunkt des Essens aus gesehen.

Dem kleinen Dichter paßt sich der kleine Raum an.

Und der Dichter? Paßte sich seinen geistesverwandten Bildungsgenossen an. So wird der Kreis immer enger. So eng, daß die Rollen — Autor und Zuhörer — vertauscht werden; die Grenzen zwischen Schaffen und Aufnehmen verwischen sich. Was der eine kann, will der andere auch können. Und kann es — bei einigem Fleiß und vorsichtigem Geschmack — merkwürdigerweise auch.

Ein Fortschritt also?

Ein Fortschritt auf dem Wege des Einschrumpfens. In dem Sinne wenigstens ein Fortschritt, als Bild und Rahmen zu passen scheint.

IV.

Es läßt sich denken, daß das Theater von heute verschwindet. Abfällt von dem großen Empfinden unserer Zeit, wie ein Fetzen alten Tuches.

Es wärmt uns nicht mehr.

Es schmückt uns nicht mehr.

Aus Gewohnheit schleppten wir es mit. Wozu?

Dann werden Rezitatoren kommen. Die werden als Einzelpersönlichkeiten den Weg bahnen.

Die werden zeigen, daß es hier noch einen Weg gibt.

Wenn es keine Bühnen mehr gibt, die die großen Dramen aufführen, dann werden diese Einzelnen kommen und von Stadt zu Stadt ziehen und zeigen, daß es noch etwas gibt, das „Drama" genannt zu werden verdient.

Und wohin soll dieser Weg dann gehen?

Sollte es noch ein Höheres geben?

V.

Wo tausend Menschen versammelt sind, fühlen tausend Seelen, drängen tausend Leiber, horchen zweitausend Ohren, starren zweitausend Augen. Und tausend Willen wittern.

Wo bleibt da der Einzelne mit seinen Lüstchen und selbstquälerischen Peinigungen, Tröstungen und dergleichen?

Es ist bezeichnend, daß unsere Zeit, als Gesamtheit, so sich ins Kleine verliert, sich im Einzelnen selbst so kleinlich anschaut.

Tausend Willen sind nicht nur tausend Einzelwillen. Sie sind es nur, solange sie für sich bleiben. Nebenher und über ihnen ergibt sich ein Gesamtwillen. Repräsentant dieses Gesamtwillens ist das *große* Theater, das Theater der Zukunft.

Repräsentant der tausend Einzelwillen, die sich alle in sich selbst verlieren, ist das intime Theater. (*Intimes Theater!* Widerspruch in sich selbst!)

Repräsentant der tausend Einzelwillen, die geknechtet sind, von *einem* Stand und dessen Gesichtspunkten: das Theater, das verschwinden wird.

VI.

Wenn zwei zusammen sind und sie wollen zusammen ein drittes in Eintracht genießen, so muß dieses dritte beider Gefallen in sich vereinen. Es muß *sichtbar* sein, hörbar, fühlbar, daß von diesem Bilde Beziehungen und Wege zu *beiden* gehen.

Die Monotonie unserer heutigen Dramen schlägt dem Theater als einem Sammelort für Tausende, der also von Tausenden jedem etwas geben soll, ins Gesicht. Sie mordet die Vielfältigkeit des Massenempfindens, sie leugnet die Tatsächlichkeit der differenzierten, buntfarbigen Möglichkeiten, in dem Glauben, nun allen verständlich zu sein. Die Unfähigkeit, sich also in tausend andere Seelen hineinzuversetzen, von ihnen aus jeden Moment anders sehen zu können, sie kennzeichnet unsere Dramen. D. h. — so absurd es klingt: unsere Dramatiker sind alles keine Dramatiker.

Wo Tausend beisammen sind, *muß* der Einzelne *abstreifen*, was allzu persönlich ist, was nur *ihm* gehört. Will er das nicht, so bleibe er bei sich. Es gibt noch andere Künste, als Theaterkunst.

Freiheit, wo Freiheit hingehört!

Gebundenheit, wo Gebundenheit hingehört!

Und Feinheit?

Feinheit hin und her — *Sichtbarkeit, Bildlichkeit*, wo *diese* hingehören.

Mit welchem Recht drängt sich der Einzelne mit seinen Lüsten und Quälereien den Tausenden, die auf ihn horchen, auf?

„Er schreibt der Gesamtheit Gesetze vor!"

VII.

Nein!

Wo Tausend beisammen sind, gibt es nur Leben und Sinn dieses Gesamtwillens.

Dies kann in kleinem Sinne gedeutet werden.

Es kann auch im großen Sinn gemeint sein.

So ist es gemeint.

Gesamtwille z. B. ist Sage, ist Geschichte. Mag diese fixiert sein, oder noch in der Zukunft liegen.

Sittlichkeit ist *Sinn* dieses Lebenswillens der Tausende, der Gesamtheit.

Sittlichkeit ist Ausgleichsvermögen, d. h. das Vermögen, zu allen Geschehnissen, die Gier und Kampf wecken, doch noch ein anderes finden, das diese Wut in sich ausgleicht.

Die antike Bühne trieft von Blut.

Und die Größe der antiken Tragiker — sie treten ganz zurück als Individualitäten; die Wut des Allgemeinwillens rast sich aus; wer hat bei ihnen die Vorstellung einer konkreten Dichterpersönlichkeit? — beruht darauf, daß sie das Unerhörte leisteten, zu diesem Blutrasen den ausgleichenden Geist zu finden. Sie spürten die Basis aus, gewissermaßen einen außerweltlichen, überirdischen, göttlichen Standpunkt, wo Blut und Geist sich ausgleicht; wo die Wagschale zwischen beiden gleichsteht.

So hat das Theater äußere Architektonik als *Raum*. So hat das Leben des Gesamtwillens *psychologische* Bedingnisse *über* dem Einzelwillen: innere Architektonik. Aus beiden — der Architektonik und den psychologischen Bedingnissen — erwächst die Zukunft des Theaters, des Dramas.

Sie laufen beide demselben Ziele zu, einer sinnentsprechenden Zweckeinheit, die im Räumlichen, wie im Seelischen ihren zunehmenden Grad hat.

Ernst Schur.

Schaffsteins Bilderbücher und Josef Scholz.

Ich weiß noch manche Stunde, wie wir bei Dehmels über dem Fitzebutze saßen und nach dem Maler und dem Verleger suchten, die ein solches Buch illustrieren und auf den Markt bringen könnten. Heute wäre nichts einfacher als das; aber damals kannte kein Mensch weder den Schweizer Maler Kreidolf noch die Verleger Schaffstein in Köln. Ich weiß auch noch den Tag, wie ich ein bißchen zweifelnd von dem Maler hörte, der es machen könnte (an wen war nicht alles gedacht worden). Er hat es gemacht unterdessen und hat damit, was ihm mit seinem „Blumenmärchen" vorher nicht gelungen war, dem deutschen Bilderbuch das Vorbild gegeben, daraus sich alles andere wie aus dem Zauberkasten von selbst entwickelte. Und wenn auch die Brüder Schaffstein nicht gleich die Verleger vom „Fitzebutze" waren (das Verdienst gebührt, wie so manches andere auf dem Gebiet der deutschen Buchkunst, dem Insel-Verlag), so hatten sie ihn doch bald und sind so mit Dehmel und Kreidolf gemeinsam die Schöpfer des neuen deutschen Bilderbuchs geworden.

Von den Verdiensten des Malers und des Dichters ist oft und mit den Jahren weniger fanatisch in Liebe und Haß doch immer anerkennender gesprochen worden. Diese Zeilen sollen den Verlegern gelten, die es wahrhaftig verdienen. Den Anlaß gibt mir ihr Verlags-Katalog, der als ein stolzer Rechenschaftsbericht über eine achtjährige erfolgreiche Arbeit erschienen ist. Man weiß, daß sie schon vor dem Fitzebutze mit ihrem „Knecht Ruprecht", einem „Illustrierten Jahrbuch für Knaben und Mädchen", begonnen, also wie der Maler und der Dichter auf eigene Faust bewußt eine Erneuerung unserer Bilderbücher erstrebt hatten, die nachher durch die gemeinsame Arbeit, durch grundsätzliche Sammlung aller Kräfte (bis auf den heutigen Tag fortgesetzt) über alle Erwartung gelang.

Daß es ein kühnes Stück war, haben wir heute fast vergessen. Ein gutes Bilderbuch herzustellen, wie sie es wollten, kostet ein so erhebliches Geld, daß mit einem halben Dutzend verfehlter Spekulationen schon ein hübsches Kapital verpulvert werden könnte. Aber auch mit dem größten Wagemut und den besten Absichten wäre es nicht gelungen, wenn diesen Brüdern — die ehemals, wenn ich nicht irre, Müller waren und nur aus reiner Torheit auf diese Art Verlegerei verfielen — nicht von Anfang ein klarer Instinkt eigen gewesen wäre für das, was unter der künstlerischen Absonderlichkeit der neuen Leute wertvoll war. So rasch hinter einander Kreidolf, E. R. Weiß, Karl Hofer (man denke, was das heute auf andern Gebieten noch heißt: Karl Hofer!) und Freyhold herauszubringen, z. B. den „Rumpumpel" von Paula Dehmel mit den Bildern von Karl Hofer zu wagen: das sind nicht mehr Sachen der Kühnheit, sondern der Einsicht. Ich weiß eben auch noch genau, wie ich selber vor den Rumpumpel-Zeichnungen zuerst erschrak — über welches Geständnis einige Kenner meiner „modernen Vernarrtheit" lächeln werden. Gerade jene paar Entscheidungen, die den Erfolg des Verlags schließlich gemacht haben, ihn aber auch zunächst in Frage stellten, waren von den jungen Verlegern wahrhafte Glaubensbekenntnisse.

Und noch auf andere Weise sind sie selbstbewußte Träger eines bedeutenden Fortschritts gewesen, was immer noch nicht genügend anerkannt wird, indem sie uns von dem gräßlichen Lithographiedruck im Buch befreiten, und an die Stelle seines klebrigen Glanzes die milde Schönheit einer reinen Buchdruckfarbe setzten. Also nicht etwa vom lithographischen zum Dreifarbendruck übergingen, der durch Überdruck dreier Raster-Klischees zwar alle Töne erreicht aber nicht jene klare Reinheit farbiger Flächen, die sie erstrebten, und die nur durch farbigen Buchdruck von einzelnen ungerasterten Platten erreicht werden kann. Solch ein Wunderding wie das Titelblatt in dem 1. Malbuch von Freyhold oder der bekannte Umschlag vom Buntscheck sind gar nicht anders, aber auch annähernd nicht, zu machen.

So gebührt den Brüdern Schaffstein scheinbar nebenbei, aber vollgewichtig das Lob, daß sie den deutschen Buchdruck im Farbigen ebenso in eine kaum geahnte Vollendung gebracht haben wie das Bilderbuch.

Heute stehen sie mit ihrem Gesamtwerk zum mindesten von den Kindern und Lehrern, vielleicht auch Eltern des deutschen Volkes umjubelt da. Was irgendwie im Kreis der Jugendschrift etwas bedeutete, konnten sie an sich ziehen oder ausbilden, zuletzt ihre „Volksbücher für die Jugend", die weder im Druck noch in der sonstigen Aufmachung noch in der Billigkeit so leicht zu übertreffen sind. So ist das Vorwort ihres Katalogs mit Recht bewußt und stolz geschrieben und das Bildnis ihres Malers Kreidolf ihm in Dankbarkeit vorausgesetzt.

* * *

Da scheint es nun, wie wenn alles andere auf ihrem Gebiet nur in großem Abstand zu nennen wäre. Zumal sich Josef Scholz in Mainz, den ich trotzdem schon in der Überschrift ihnen beigesellte, fast immer in seinen Ausgaben mit der Lithographie begnügt. Dem aber hat zunächst ein Bundesgenosse geholfen, der unwiderstehlich ist: Hans Thoma. Bis heute hat der Meister ihnen unermüdlich gedient, mit Malbüchern, Postkarten zum Ausmalen und mit einer Fibel, einem Abc-Bilderbuch. Und das ist nun trotz aller Herrlichkeiten im Schaffsteinschen Verlag, trotz des lithographischen Druckes und trotz seines nicht immer glücklichen Textes ein fabelhaftes Buch, das seiner Bilder wegen (fast 60 farbige Bilder von Hans Thoma) mehr als jedes andere Kinderbuch in jedes deutsche Haus gehört. Kinder, die aus dieser Fibel lesen gelernt hätten, müßten eine glückliche Nacherinnerung davon durchs ganze Leben tragen. Schade daß der Preis von 4 Mark — für das Gebotene immer noch gering — es hindert, überhaupt ein Schulbuch zu werden. Aber wo die Eltern es ihren Kindern schenken könnten nebenbei: da sollten sie es tun.

Unter den andern Verlagssachen ist eine Serie von Märchenbüchern noch sehr beachtenswert, jedes von einem Künstler zu einem Bilderbuch gemacht, von denen Arpad Schmidhammer auch sonst allerlei lustige Bücher mit Reimen und Bildern herausbrachte. Neuerdings gesellen sich in Weihnachtsbüchern auch noch Noten zum

Text und zu den Bildern. (Womit nun allerdings ein Beispiel befolgt wird, das der Verlag F. Tempsky mit seinem „Kling, Klang, Gloria" gegeben hat, 46 der bekanntesten Volks- und Kinderlieder, für Klavier einfach gesetzt und durch Leffler und Urban, die bekannten Wiener Illustratoren, in ein fast überreiches Gewand von farbigen Bildern und Randzeichnungen gesteckt, ein Buch, an dem nun meine Kinder seit einem Jahr ihre helle Freude haben.)

* * *

Wenn es einige Leser gewiß gewundert hat, daß ich an die Spitze dieser kleinen Betrachtung zwei Verlegernamen setzte, so werden die Eltern mir trotzdem danken, wenn sie diesen Rat befolgen: Bevor ihr irgend ein anderes Bilderbuch für eure Kinder kauft, laßt euch die Kataloge von Hermann & Friedrich Schaffstein in Köln und Josef Scholz in Mainz kommen und seht euch danach in den Buchhandlungen die Sachen selber an. Es sind zwar beides unsere Landsleute, aber im Kinderland sind die Propheten sicher angenehmer als im Vaterland. Und wir Eltern sollten uns freuen, daß wir unter anderm auch das am Rhein fertig gebracht haben, unsern Brüdern drinnen im Reich so deutsche Bilderbücher zu geben. W. Schäfer.

Mannheimer Sorgen.

Die Sorgen der oberrheinischen Handelsstadt sind solcher Art, daß man schon sagen möchte, hier würden von einer bürgerlichen Gemeinschaft die künstlerischen Pflichten wieder so im großen Sinn begriffen, wie ehemals von den Fürsten. Vom Friedrichsplatz und seiner großen Anlage ist hier schon oft die Rede gewesen, und im vergangenen Sommer haben sich manche Zweifler überzeugen müssen, daß da wirklich gelungen ist, was uns in modernen Städten sonst meist zu mißraten scheint: die geschlossene Ausbildung eines Platzes. Mannheim mit seinen rechtwinklig buchstabierten Straßen ist öfter verspottet worden, als mannigfache Bauten und vor allem die großartige Schloßanlage eigentlich erlaubt hätten; vielleicht gar hat die Furcht vor dem Rechteck mitgewirkt, daß sich um den Wasserturm, vielmehr schon mit dem Wasserturm, so viel Energie in die Entfaltung einer Anlage drängte, die dann durch Bruno Schmitz ihren großartigen Schwung bekam.

Man kann gegen den Schwulst an seinem Rosengarten manches auf dem Herzen haben, dies aber kann man ihm nicht wegdisputieren, daß er von Anfang an das Bauwerk nur als das prunkvolle Seitenstück einer größeren Schöpfung dachte, daß er über den Architekten den Städtebaumeister stellte, der wieder im großen Sinn des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts über weitgestreckte Gebäudemassen disponierte, wobei er freilich die Erinnerungen im Einzelnen anders hätte überwinden sollen als durch einen barocken Jugendstil.

Die wenigsten Besucher werden in diesem Sommer gemerkt haben, daß der Platz noch gar nicht fertig war. Die geschickte Aufmachung von Läuger verdeckte viel, vor allem aber war der Augenpunkt, der Eingang zur Gartenbau-Ausstellung, durch einen provisorischen Bau von Bruno Schmitz wirkungsvoll angedeutet, der nachher immerhin noch einige Kämpfe ausstehen mußte, bis seine definitive Erstellung (natürlich nicht genau in denselben Formen) beschlossene Sache war. Fast hätte man die durch ihn geschlossenen Gebäudemassen doch wieder auseinandergerissen, um auch hier jenen kläglichen Durchblick zu haben, in den die modernen Prachtstraßen gewöhnlich endigen.

Nun aber soll er nicht nur dauernd aufgerichtet, sondern auch in Verbindung mit einem Denkmal gebracht werden. Um auch denen verständlich zu sein, die den Platz nicht kennen, sei hier gesagt, daß er eine riesige Ellipse darstellt, in deren Brennpunkt zur Stadt hin der dicke Wasserturm steht und deren Spitze nach außen nun durch eine Art Triumphbogen geschlossen werden soll. Vor diesem Triumphbogen soll ein Standbild des verstorbenen Großherzogs ganz schlicht und ohne allegorische Beigabe stehen. Wohl aber soll die Architektur selber durch ihren Schmuck so in Beziehung zum Denkmal gebracht werden, daß sie einen wirkungsvollen Abschluß darstellt. Dergleichen Absichten sind neu im modernen Deutschland, wo die Denkmäler wie verirrte Soldaten auf den Plätzen und Straßen herum zu reiten oder zu stehen pflegen. Selbst wenn dieses Standbild schlecht würde — was aber nicht nötig ist, weil Baden einige Bildhauer hat — so wäre es durch solche Einbeziehung in die Architektur immerhin noch erfreulich. Geriete es aber, so wäre in Mannheim ein Muster gegeben, wie man einen Platz groß machen kann, ohne daß er leer wirkt.

Dadurch aber, daß es der Großherzog Friedrich ist, der dahin zu stehen kommt, wird die Sache sinnvoll. Unter seiner Regierung hat sich der Aufschwung Mannheims vollzogen, der den Bürgern der Stadt die Mittel gab, mit den Fürsten der Vergangenheit zu wetteifern. Unter seiner Regierung ist als Sinnbild dessen dieser Platz geschaffen, und so steht der Fürst in der Geschlossenheit der Architektur schlicht und selbstverständlich darin, wie er in seinem Volke stand.

* * *

Eine andere Sorge aber und eine Sorge der Zukunft ist das Gelände, was dahinter kommt, wo also die Gartenbau-Ausstellung war. Da stehen nun vielhundert Bäume und über Nacht ist da den Mannheimern ein Parkgelände reif geworden, daran sonst Städte jahrzehntelang zu pflegen haben. Doch weil der Platz sehr gut gelegen ist, besonders Bauspekulanten, so ist er ernsthaft in Gefahr, zunächst ein trauriges Trümmerfeld und danach Bauland zu werden. Zwar ist er im Besitz der Stadt; doch waren schon im Mittelalter die Wünsche der Geschlechter manchmal gefährlich. Es wäre schade, wenn der große Sinn der Stadtverwaltung nun mit dem Denkmal Friedrichs zu Ende wäre, und wenn ein solches Tor, statt in die Gärten und in die Weite, dann in das Durcheinander von Villen oder bestenfalls in eine links und rechts bebaute Allee einmündete. Dann freilich wäre es besser gewesen, nicht so viel Aufhebens von dem Platz und seinem Schluß zu machen. In künstlerischen Dingen ist nichts durch eventuelle Mehrheiten so gefährdet wie die Konsequenz. Hier hat man a gesagt, und hat viel Anerkennung eingebracht, hier darf nun bei dem b der Mut nicht lahmen. Das Reich der alten großherzoglichen Zeit ist lobenswert beschlossen, das Zukunftsland der neuen muß mit gleicher Energie und Würde erobert werden. S.

Drei Ausstellungen

(Düsseldorf, Köln, Frankfurt).

Vor Weihnachten pflegt jenes Verhältnis zwischen Künstler und Publikum, das auf den Kauf abzielt, am lebendigsten zu sein. Dann versuchen allerorts die Künstler-Vereinigungen, sich mit ihren Jahresausstellungen in empfehlende Erinnerungen zu bringen und die fieberhafte Einzelarbeit der weihnachtsbeflissenen Kunsthändler durch den eindringlichen Eindruck einer künstlerischen Gemeinschaft zu übertreffen. Man kann in diesen Zeiten mehr angenehme Bilder als eigenmächtige Kunstwerke sehen, selbst wenn es sich, wie bei Schulte in Düsseldorf, um den Bund der Jugend, also um eine „Sezession", also um einen durch eigene Vollmacht ausgewählten Künstlerkreis handelt.

Solche „Sezessionen" sind nun zwar immer eine Gefahr, indem sich unter den modernen Fahnen leicht der robuste Durchschnitt sammelt, der sich an den Schwachen und Schwächsten mißt und in der Absonderung zu leicht die Führung mit den Meistern verliert, die aus allerhand Erfahrungen gern bei der Allgemeinheit bleiben. Da ist mir nie so klar geworden, wie diesmal in der 9. Jahresausstellung der Frankfurter Künstler. Wenn Steinhausen, Boehle, Altheim und Brütt in einer Frankfurter Ausstellung vereinigt sind, dann kommt man gar nicht mehr dazu, die andern zu vermissen. Was als künstlerische Auswahl gemeint war, wirkt nur als Eigensinn, der sich selber — nicht nur im Geldbeutel — schadet.

Was die Ausstellungen selber betrifft, so sah die in Köln am besten aus, die Düsseldorfer zeigte schon weniger Haltung, und gar keine die in Frankfurt, aber sie hatte die besten Bilder, die sie diesmal in erster Linie Wilhelm Altheim verdankte. Dieser Sonderling von Eschersheim hat sprunghaft, wie

er immer war, Bauern, Soldaten und Schweine vergessen und eine „Flucht nach Ägypten" und einen „Heiligen mit Bär" gemalt: große prachtvolle Bilder, in denen alles Studienhafte, streng Beobachtete, Enge sich löst, wie wenn nach heiseren Bauern- und Soldatenkehlen auf einmal reich instrumentierte Musik ertönte. Beides Landschaften von Pracht und reicher Bildung, in denen die Figuren alles Gegenständliche verlieren, gar kein Motiv mehr sind: In denen das, was die Modernen so hitzig vertreten, Auflösen der Gegenstände, ihrer Formen und Farben in der Atmosphäre, in einem viel höheren Sinn gelungen ist, indem die Atmosphäre dieser Bilder in ihrer traumhaften Schönheit doch noch etwas anderes ist als Temperatur und Wolkenstimmung. Daneben zeigte Boehle eine Hirschjagd, ganz streng gebunden wie ein Relief. Zwei nackte Menschen mit zwei Hunden hinter einem Hirsch: die, für sich betrachtet, stillezustehen scheinen, aber in ihrem Linienspiel zueinander in jener seltsam verhaltenen Bewegung sind, die allein fürs Monumentale ausreicht. Steinhausen belegte mit einem „umblümten Weiher" wiederum, welche wunderbare Befreiung auch bei ihm das Alter auslöst. (Es scheint dies ein Kriterium großen Künstlertums zu sein, indem die andern mit dem Alter verledern und vertrocknen oder Manier werden.) Ohne am Gehalt seiner Stimmung irgend Schaden zu leiden, gewinnen namentlich seine Landschaften immer mehr sinnliche Frische. Eine leibhaftige Zauberin aber ist seine Tochter mit ihrem Strandblumenstrauß, am offenen Fenster vor einer Dünenlandschaft stehend. So — man möchte sagen mit ihrem zarten Duft — sind Blumen überhaupt noch nicht gemalt worden, wie in dem bescheidenen Format dieses Meisterwerks.

* * *

Solche Überraschungen hatte der Ausstellungs-Verband Düsseldorf in seiner Ausstellung bei Schulte nicht aufzuweisen; man müßte sogar sagen, daß im Verhältnis zu den Namen die Sache etwas zu weihnachtlich gestimmt war. Wenn man von Heinrich Otto absieht, der augenscheinlich die Ölfarbe für sich erst entdeckt und leidenschaftlich ins Zeug geht, und von Max Stern, der sich dem Künstlerischen nähert, sieht man die andern miteinander, von Gerhard Janssen an, behaglich im sicheren Besitz ihrer Mittel haushalten. Daß solche Köpfe, wie sie Gerhard Janssen in raschen Pinselstrichen und Schönnenbeck aus dem zufälligen Fluß von Aquarellfarben hinzaubern, ihre fabelhaften Qualitäten haben, wird dadurch natürlich nicht berührt. Ich will auch beileibe nicht der Ausstellungs-Verblüffung das Wort reden. Die Leute aber, auf denen gegenwärtig so ziemlich die Hoffnung auf eine Zukunft der Kunststadt Düsseldorf ruht, sollten auch zu Weihnachten nicht so zufrieden sein.

* * *

Das war in Köln doch etwas anders. Da veranstaltet, durch die Unermüdlichkeit von Fritz Westendorp zusammengehalten, ein Kreis von Künstlern, die angeblich in Köln geboren sind, jährlich im Kunstgewerbe-Museum eine Ausstellung. Da gab es nun diesmal tatsächlich einige Überraschungen; zunächst „Das Frühstück der St. Sebastianes-Broderschaff oder Der Lockmarsch der Schützengilde"; ein nicht zu großes, figurenreiches, in Öl gemaltes, tatsächlich gemaltes, Bild von Wilhelm Schreuer. Es liegt eine bemerkenswerte Konsequenz darin, wie dieser Künstler aus der phänomenalen Sicherheit seiner Grisaille-Arbeiten heraus sich Schritt für Schritt die Farbe zu gewinnen versucht und in diesem Bild tatsächlich gewinnt. Eine andere Überraschung bot der in Dachau wohnende Felix Bürgers mit seinem „Sabinergebirg", das farbig ein braungelber Ölfleck in seinem Aufbau aber etwas viel Reicheres gab, als wir sonst bei modernen Landschaften gewöhnt sind: keinen Ausschnitt sondern ein Bild. Ein reichgegliedertes Terrain von einen felsigen baumgekrönten Hügel gesehen mit vielverschlungenen Hängen, einem Bergnest darin und zu einem massiven Bergkegel aufwachsend, der in den Wolken verschwindet. Fast wie aus der Zeit der frühen Romantiker anmutend. Deußers Kürassierbilder sind keine Überraschung mehr, man hat sich allgemein über das erste Befremden zu einer uneingeschränkten Bewunderung dieser meisterlichen Blätter bekehren müssen. Eine Überraschung aber war eine Landschaft mit Korngarben, ungemein kühn in ihrem Klang von brennedem Gelb zu Blau, der an die größten Kühnheiten van Goghs erinnerte, ohne dessen Absonderlichkeiten der Zeichnung. Ein ganz neuer Mann ist Hans Nourney in Köln mit Landschaften in ruhiger Haltung.

Das Eigenartigste aber an der Kölner Ausstellung ist eine Festlichkeit, die sich im Hause von Engelbert Kayser (dem Vater des Kayserzinns) anzuschließen pflegt. Da sind in angenehmen Räumen die Künstler mit künstlerischen Menschen jedesmal zu Gast bis in den frühen Tag. Und so, daß man wahrhaftig etwas verspürt, was sonst im Rheinland das Seltenste ist: rheinische Fröhlichkeit. S.

Aus Baden-Baden.

Der Mittelpunkt des Baden-Badener Kunstlebens ist der „Badener Salon". Hier ist die Pflege ernster Kunst gute Tradition, und die städtischen Ausstellungen im Konversationshaus, die unter der Leitung von Direktor Schall stehen, haben Baden-Baden nicht nur in der auswärtigen Kunstwelt seinen Ruf verschafft, sondern auch auf die Entwicklung der inneren Verhältnisse — namentlich auf die künstlerische Erziehung des Badener Publikums — während der sechzehn Jahre seiner Leitung einen wachsenden Einfluß gewonnen. Es ist gewiß kein geringes Zeugnis für das Kunstinteresse der Einwohnerschaft, daß heute der Bau einer großen Ausstellungshalle Bedürfnis geworden ist und daß die Mittel dazu aus den Stiftungen privater Mäcene geflossen sind. Die Ausführung des Planes steht in nächster Zeit bevor und das neue Haus soll schon im nächsten Jahre mit einer deutsch-nationalen Ausstellung eingeweiht werden. Wie sich nun die Dinge weiter entwickeln werden: man wird im Interesse des Badener Kunstlebens wünschen, daß jedenfalls auch in Zukunft die internationalen Ausstellungen fortbestehen. Wenn irgendwo, so ist Baden-Baden mit seinem internationalen Leben auch der Ort für die internationale Kunst, und das Aufgeben der Internationalität würde für das dortige Kunstleben unter allen Umständen einen schweren Verlust bedeuten.

Außer dem Kunsthallenbau beschäftigen die Gemüter gegenwärtig noch mancherlei brennende Kunstfragen — vor allem der Umbau des Konversationshauses. Daß das alte Weinbrennergebäude in seinem jetzigen Umfang längst nicht mehr ausreicht, ist eine Tatsache, die sich von Jahr zu Jahr unangenehmer fühlbar macht. Man ist denn auch dazu geschritten, den Stuttgarter Architekten Theodor Fischer mit der Ausarbeitung eines Erweiterungsprojektes zu betrauen. Nun kann man Fischers hervorragende künstlerische Qualitäten im vollsten Maße anerkennen und sich doch fragen, ob gerade Fischer mit seiner auf mittelalterlich-historischer Romantik basierenden Eigenart für eine solche Aufgabe der gegebene Mann ist. Jedenfalls sollte man mit einer Entscheidung warten, bis man die volle Garantie hat, daß an Stelle des Alten auch wirklich etwas besseres Neues kommt. Im übrigen hat die Neuzeit architektonisch Erfreuliches in Baden-Baden ebensowenig hervorgebracht, wie anderwärts. Wer die Vergangenheit mit der Gegenwart vergleicht: das Großherzogliche Schloß mit seinem feinen Linienrhythmus, die malerischen Gäßchen von Alt-Baden, den vornehmen Klassizismus der Weinbrennerzeit mit dem, was sich namentlich in der Zeit der Neurenaissance an nüchterner Stilprotzerei darübergelagert hat, der kann nur bedauern, daß in den letzten dreißig Jahren in Baden-Baden überhaupt gebaut worden ist. Erst in allerneuster Zeit macht sich ein leiser Umschwung zum Besseren geltend. Den Anfang hat die von Riemerschmid erbaute Villa Fieser gemacht — hoffentlich ist es der Anfang einer allgemeinen Besserung. Worauf es bei einer von der Natur so gesegneten Stadt wie Baden-Baden vor allem ankommt, das ist die Harmonie von Architektur und Landschaft. Aber wie gerade dagegen gesündigt worden ist, dafür kann man wahrhaft entsetzliche Beispiele finden. Und doch hat man an den alten Bauten die besten Lehrmeister auch hierfür. Der Charakter der landschaftlichen Formen verlangt ruhige Linien, und die farbige Harmonie verlangt ruhige Farben: Weiß und Grau ist das, was zur Landschaft stimmt und was auch mit der alten Architektur harmoniert. Insofern hat sich der Erbauer der neuen Realschule schwer vergriffen. Der Bau ist, an sich betrachtet, gewiß nicht schlecht. Aber so, wie er in seiner Umgebung dominiert, versetzt er namentlich farbig mit seinen gelben Backsteinmauern und seinem roten Ziegeldach dem Städtebild einen wahren Faustschlag ins Gesicht. Mit viel feinerem Takt hat hier Hermann Billing, der das Heinsheimersche Sanatorium gebaut hat, das Richtige getroffen. Die Formen beruhen auf der Umwertung klassischer Renaissance für moderne Zweckgedanken.

Die ruhigen, edlen Architekturlinien verwachsen organisch mit den Linien der Landschaft. Das Material ist grauer Sandstein und Schiefer. Hier ist der Fingerzeig gegeben, wie in Baden-Baden solche Aufgaben der modernen Baukunst zu lösen sind.

K. Widmer, Karlsruhe.

Die Museumsfrage in Köln

ist unvermutet ganz kompliziert geworden, weil Dr. von Falcke, der Direktor des Kunstgewerbe-Museums, nach Berlin berufen worden ist, noch bevor das Wallraf-Richartz-Museum für den verstorbenen Direktor Aldenhoven einen Ersatz gefunden hat. Man ist darüber in Köln bestürzt und hat versucht, von Falcke trotz seiner ehrenvollen Berufung zu halten, indem man für ihn ein General-Direktoriat beider Museen schaffen wollte. Das wäre sicher nur insofern ein großer Vorteil für Köln gewesen, indem es für sein Kunstgewerbe-Museum Herrn von Falcke als Direktor behalten hätte, der untrennbar von dieser seiner Schöpfung scheint.

Ob es für das Wallraf-Richartz-Museum mehr als ein Provisorium gewesen wäre, muß bei der ausgesprochenen Energie von Falckes für sein eigenes Feld bezweifelt werden. Nun hat man ihn in Berlin nicht freigegeben und die Stadt Köln muß zwei so wichtige Posten neu besetzen. Daß der am Wallraf-Richartz-Museum der wichtigere ist, liegt auch schon darin begründet, daß im Kunstgewerbe-Museum tatsächlich alles im konsequenten Fluß ist durch die strenge und weitblickende Arbeit Falckes. Er geht vielleicht etwas früh, aber man hätte einmal doch damit rechnen müssen und — dank seiner Vorarbeit — rechnen können. Beim Wallraf-Richartz-Museum aber gilt es, ein reichbegründetes Institut wieder in die erste Reihe zu bringen. Da kann auch nur ein erster Mann berufen werden. Die aber sind nicht immer so allseitig, wie es hier verlangt wird; denn wer ein wirklicher Leiter am Wallraf-Richartz-Museum sein will, muß im Alten wie im Modernen gleichviel im Sattel sitzen, und das ist nicht häufig. Besonders schwierig wird die Wahl auch noch dadurch, daß der Direktor zugleich an der Handels-Hochschule dozieren soll.

So werden die Kölner abwarten müssen, ob es ihnen gelingt, einen solchen Mann doch irgendwoher zu locken. Wenn das Ausschreiben keinen bringt, werden sie wohl beginnen, selber zu suchen mit der Geduld, die eine so wichtige Sache erfordert. Und wer nicht selber jemand weiß, der kann nur raten, ruhig im Provisorium zu bleiben, bis sich der rechte Mann (den gibts nämlich immer, man übersieht ihn nur zu leicht) gefunden hat.

Gerade bei der straffen Zentralisation, wie sie nun Bodes Energie für Berlin gern schaffen möchte, ist es von größter Wichtigkeit, daß dieses „Provinzial-Museum" gemeinsam mit dem Frankfurter Städel — der schon gesorgt hat, daß die Berliner Bäume nicht in den Himmel wachsen — den Rheinlanden in ganzem Umfang erhalten bleibt und nach Möglichkeit gesteigert wird. Wenn tatsächlich Berlin so der Brennpunkt der deutschen Kultur wäre, wie es Paris für die Franzosen war und ist: dann wäre es vielleicht querköpfig, so hartnäckig auf unserm „Provinzial-Museum" zu beharren. Weil Deutschland aber ganz etwas anderes ist, als eine Hauptstadt mit Provinzen, wird man den Landesteilen von selbständiger Geschichte auch ihre eigenartige Kulturpflege lassen müssen. Die Jahrhunderte, wo Köln tatsächlich das Paris von Deutschland war, lassen sich auch nach dem Verfall nicht in die Tasche stecken. Schade genug, daß es zur Zeit der Romantik und dann des Nazarenertums nicht einen Sammler hatte, wie vordem für die alten Kölner; es wäre schon der Mühe wert gewesen, diese „Heimatkunst" zu pflegen, die ohne die Tradition des Rheinlands kaum so viel Macht in Deutschland gewonnen hätte.

B. T.

Aus dem Leben eines fahrenden Journalisten.*

Bei diesem ersten Buche aus dem Nachlasse Fedor Mamroths wird noch einmal die ganze Teilnahme laut, welche vor wenigen Monaten der Tod des zu früh Dahingeschiedenen in zahlreichen Kreisen hervorrufen mußte. Denn im Lesen all dieser Skizzen, Bilder, Wanderungen mit ihrem unnachahmlichen Reiz an tiefen Empfindungen, witzigen Gedanken und wiederum zartestem Mitgefühl taucht vor uns die Liebe und feine Persönlichkeit Mamroths wieder empor.

In der Tat! Persönlich ist hier jedes Wort, jede Zeile; aber derjenige, welcher einer so edlen Subjektivität ausweichen möchte, sei an Hamlets Ruf erinnert: „Der Narben lacht, wer Wunden nie gesehen!" Und damit berühre ich das eigentliche Geheimnis der Anziehungskraft, welche seit langen Jahren von Mamroths Feder ausging. In ihm barg sich ein schmerzlicher Zug, der für solche, die nicht nur mit den Ohren hören, aus den blendendsten Einfällen, ebenso wie aus der innigsten Hingabe unfehlbar herausklang. Das gab ihm eine Modernität, noch weit über seinen Freiheitssinn und seine kecke Kampfesfreudigkeit hinaus. In diesem Sinne bleibt es ein doppelter Genuß, die Sammlung zu durchfliegen, an vielen Kapiteln haften zu bleiben und dieselben immer wieder von neuem zu lesen.

Wichtig ist auch die Vorrede! Darin hat seine Gattin ihm ein Denkmal gesetzt, wie es so leicht von Frauenhand nicht geschaffen werden kann. So voll Kraft und Wahrheit, in starkherziger, treffender Darstellung, durch die eine mustergültige Verbindung von Lebensgeschichte und eindringender geistiger Wertschätzung entstand.

S. v. H.

* Von Fedor Mamroth. Verlag: Egon Fleischel & Co., Berlin.

Die Laterne.

„Die Laterne" nebst mehreren anderen Erzählungen von dem Basler Jakob Schaffner sind im Verlag S. Fischer-Berlin erschienen. Was in seinem ersten Buch, dem Roman „Irrfahrten", noch Ahnung war, bricht in einigen dieser Erzählungen endgültig durch. „Die Laterne" ist das begabteste und hoffnungsvollste neue Erzählungsbuch, das ich kenne. Die „Wahl der Stoffe" ist hier nebensächlich, denn es handelt sich nicht um eine formale, sondern um eine ursprüngliche Begabung, weit weniger um ein Bilden als um ein Schauen. Das geniale Sehen, das kleinere Dichter durch deskriptive Künste zu ersetzen streben, ist hier so mächtig, daß das Technische ganz von selbst vollkommen wird, weil es seine dienende Rolle kennt und nirgends das Ursprüngliche zu ersetzen trachtet. Darum ist Schaffners Sprache, trotz ihrer im Einzelnen verblüffenden Persönlichkeit, geradezu volkstümlich. Sie ist künstlerisch, nicht künstlich.

Einige Stücke, z. B. „Der Altgeselle", atmen ein fast zufriedenes Behagen und passen ihren Ton dem Stoffe beinahe allzu geduldig an. Andere, wie die Titelnovelle und „Der Kilometerstein", sind ganz hellseherisch entstanden, daher im Ausdruck ganz unwillkürliche Gebärde. Das ist der Anfang und wieder der Gipfel aller Kunst: das Unwillkürliche, nicht Willkürliche, das nicht Gewollte, sondern Gemußte. Da wird jedes Ding Symbol, aber nicht allegorischer Schnörkel, sondern Symbol als Inbegriff, als geklärtes und erhöhtes Wesen.

Kurz — da Kunstphilosophie den Werken eines Künstlers gegenüber nicht am Platz ist — diese Dichtungen, wenn auch an Kunstwert ungleich, sind auf dem Wege entstanden, auf dem die echte Kunst entsteht, es sind nicht Paraphrasen, sondern Schöpfungen. Damit ist alles gesagt.

Hermann Hesse.

Altitalienische Novellen.

Daß die vor etwa fünf Jahren erschienene Auswahl altitalienischer Novellen von Paul Ernst (zwei Bände, Inselverlag Leipzig) jetzt die zweite Auflage erlebt, muß die Freunde des ausgezeichneten Werkes herzlich freuen. Über Novellenkunst, über Stil im Erzählen, hat Paul Ernst viel und gründlich nachgedacht, auch geschrieben, und diese Auswahl und Übertragung von Novellen alter, zum Teil wenig bekannter Meister hätte niemand besser machen können, als er. Ihm scheint unser Zeitalter, als einem Menschen mit ungewöhnlich starkem Stilgefühl und Stilbedürfnis, beinahe feindlich fremd geworden zu sein und er macht als Theoretiker vielleicht den Fehler, auf historische, zeitliche Bildungen und Kunstauffassungen zurückzugreifen, statt nur das zeitlose, doch in der Form der Äußerung wandelbare Kunstbedürfnis der Menschen gelten zu lassen. Hier aber hat er gezeigt, daß sein Verständnis für die Erzählungsform, die ihm die ideale ist, wirklich ungewöhnlich tief geht. Die zwei Bände sind, was Auswahl und Ton der Übertragung betrifft, etwas meisterhaft Schönes.

Hermann Hesse.

Herausgeber W. Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H., Druck A. Bagel, Düsseldorf.

Inhalt:

Kunstbeilagen und Vollbilder:

Seite

Max Clarenbach.
Winterlandschaft (dreifarbige Lithographie) . 1

Lukas Cranach.
Friedrich der Weise 5
Der Torgauer Fürstenaltar 6

Der Dom in Mainz 9

Kopf des Nikodemus 21

W. Steinhausen.
Selbstporträt aus dem Jahre 1906 29

Otto Ubbelohde.
Rathaus in Marburg 37

Musikbeilage:

Arnold Mendelssohn.
Das Vaterunser.

Dichtungen:

Hermann Hesse.
Meine Kindheit 17

W. Schäfer.
Witwentrost (Anekdote) 34

Albert Geiger.
Elternglück (Gedicht) 39

Abhandlungen:

Georg Swarzenski.
Der wiedergefundene Torgauer Fürstenaltar von Lukas Cranach im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. (mit 6 Abbild.) 1

Von Mainz (mit 12 Abbild.) 7

W. Gischler.
Naturformen im modernen Schmuck (mit 7 Abbildungen) 14

H. Muthesius.
Die nationale Bedeutung der kunstgewerblichen Bewegung 22

Ludwig Geiger.
Ein Brief Karl Immermanns 35

W. Schäfer.
Im Geiste Immermanns? 37

Notizen:
Albert Geiger. — Aus Alt-Marburg. — Sezession in Frankfurt? — Unsere Musikbeilage . . . 40

WILH. FORTENBACHER
Gärtnerei ❁ Gartenarchitektur ❁ Binderei
DÜSSELDORF, Jägerhofstraße 25 b.

Neuanlagen und Instandhalten von Parks, Obst-, Zier- und Wintergärten, Tennis- u. Spielplätzen, Grotten und Wasserfällen, Naturholzlauben in solider Ausführung. — Obst- und Weinschnitt den klimatischen Verhältnissen entsprechend. Feinste Blumenbindereien und Festdekorationen von den einfachsten bis zu den elegantesten Ausführungen.

Prompte Bedienung. ff. Referenzen.

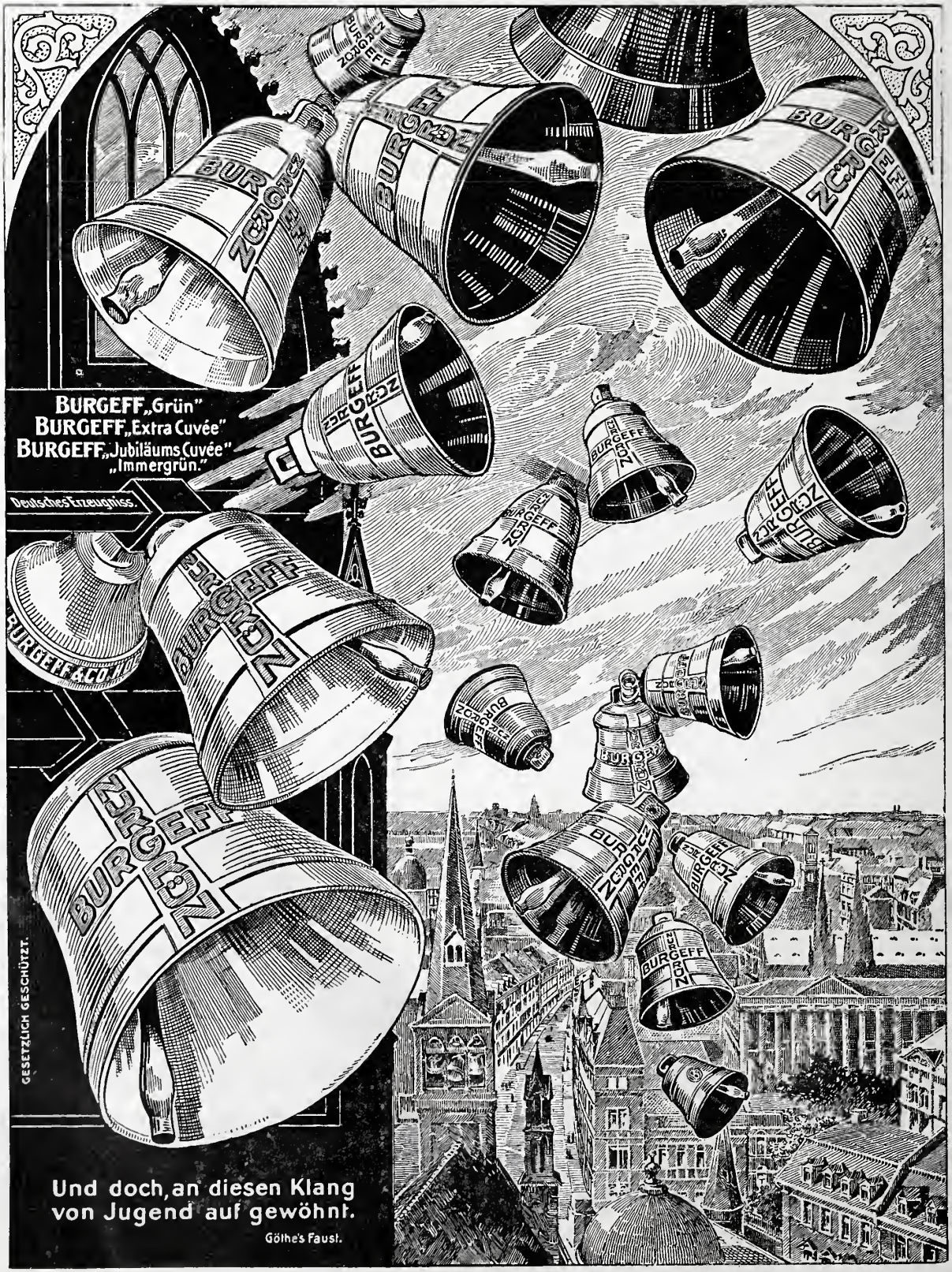
C. NIEMANN & Co.
Berlin SW., Kommandanten-Strasss 16
Fabrik für Beleuchtungs-Gegenstände etc.
Gas u. elektrisch. Modern eingerichtete Musterzimmer.
Hervorragende Neuheit: Cloisonné-Glas-Ampeln Cloisonné-Glas-Kronen
Illustrirte Prospecte gratis und franco.
Zu bezieh. durch alle Installateure u. einschläg. Geschäfte.

C. SCHMIDT
DÜSSELDORF
Künstlerfarbenfabrik
Gegründet 1844
Feinst präp. Öl- und Aquarellfarben.
Feine Ölfarben zur dekorativen Malerei, sowie für Studien, Skizzen etc.
Malutensilien.

Die Einbanddecke zum II. Band des Jahrgangs 1906 ist zum Preise von 2 Mark zu beziehen durch alle Buchhandlungen oder durch den Verlag der Rheinlande Düsseldorf, Grafenbergerallee 98.

BURGEFF & Co
HOCHHEIM A/M.

Zu beziehen durch den Weinhandel.



Inhalt:

Kunstbeilagen und Vollbilder:

Seite

Adolf Schinnerer.
Torbogen 41
Carl Seibels.
Schafherde 41
Schafherde im Walde 47
Adolf Schinnerer.
Heimkehr des jungen Tobias 57

Musikbeilage:

Dietrich Buxtehude.
Geistliche Tanzsuite.

Dichtungen:

Hermann Hesse.
Meine Schulzeit 62
Adolf Schmitthenner.
Feuer 67
Adolf Frey.
Die Kinder der Muße (Gedicht) 69
Peter Hamecher.
Eros (Gedicht) 71
Wilhelm Schmidtbonn.
Vorrede zum „Heilsbringer" 71

Abhandlungen:

Arnold Fortlage.
Carl Seibels (mit 16 Abbildungen) 41
W. Schäfer.
Vom Schwarzwaldhaus (mit 5 Abbildungen) . 51
Kunstgewerbliche Arbeiten von Anna Steuer (mit 3 Abbildungen) 54
W. Schäfer.
Adolf Schinnerer (mit 1 Abbildung) 55
Hugo von Hofmannsthal.
Unterhaltung über den „Tasso" von Goethe . . 57
Albert Geiger.
Zum Gedächtnis Adolf Schmitthenners . . . 64
Wilhelm Schäfer.
Richard Dehmel 70
Notizen: Künstler-Kalender 1907 71
Arnold Mendelssohn.
Unsere Musikbeilage 72

C. SCHMIDT
DÜSSELDORF
Künstlerfarbenfabrik

Gegründet
1844

Feinst
präp. Öl- und
Aquarellfarben.

Feine Ölfarben zur dekorativen
Malerei, sowie für Studien, Skizzen etc.

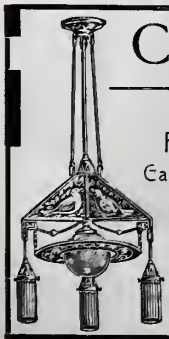
Malutensilien.

WILH. FORTENBACHER
Gärtnerei ❁ Gartenarchitektur ❁ Binderei
DÜSSELDORF, Jägerhofstraße 25 b.

Neuanlagen und Instandhalten von Parks, Obst-, Zier- und Wintergärten, Tennis- u. Spielplätzen, Grotten und Wasserfällen, Naturholzlauben in solider Ausführung. — Obst- und Weinschnitt den klimatischen Verhältnissen entsprechend. Feinste Blumenbindereien und Festdekorationen von den einfachsten bis zu den elegantesten Ausführungen.

Prompte Bedienung. ff. Referenzen.

C. NIEMANN & Co.
Berlin SW., Kommandanten-Strasse 16



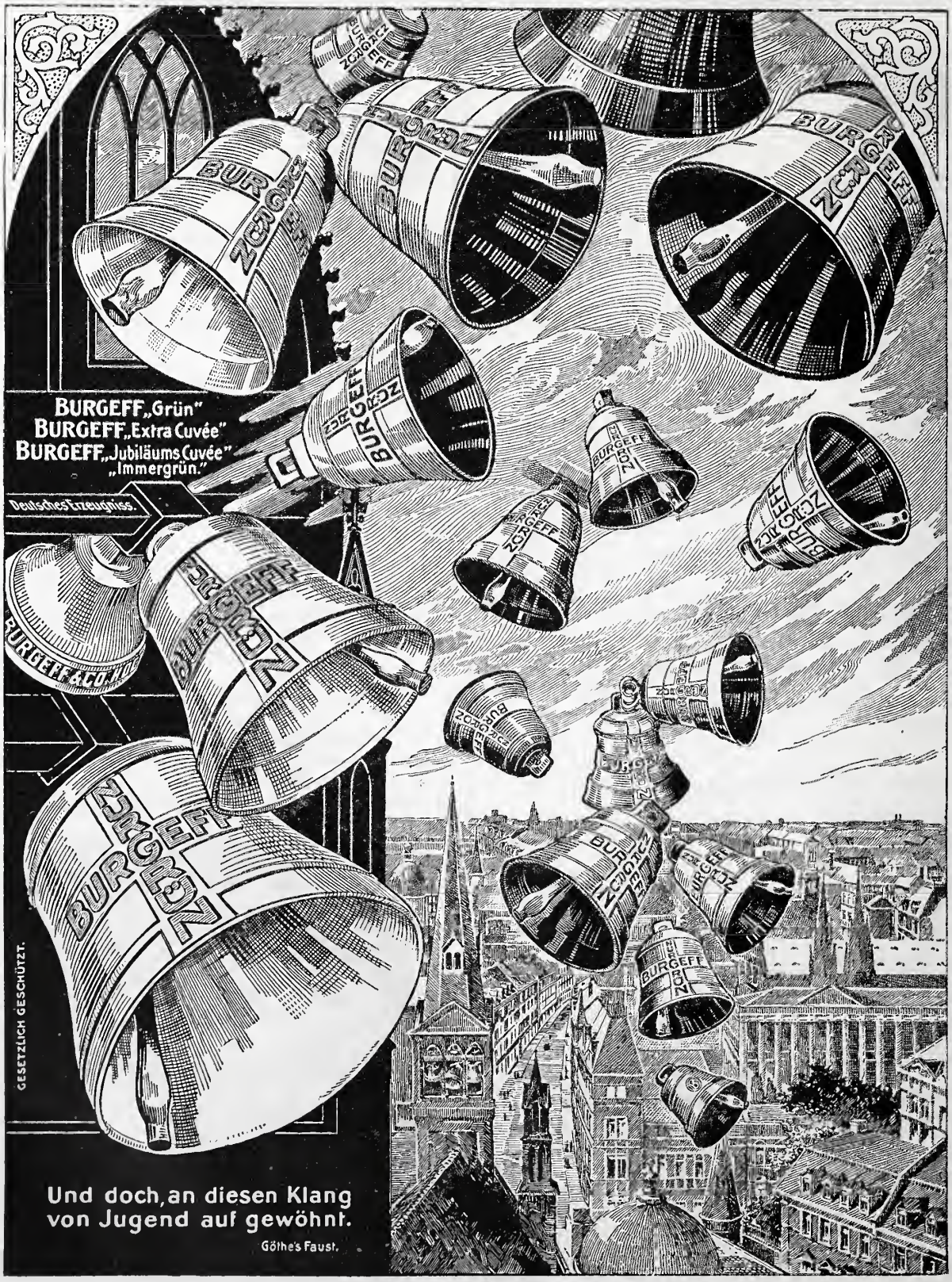
Fabrik für Beleuchtungs-Gegenstände etc.
Gas u. elektrisch. Modern eingericitete Musterzimmer.

Hervorragende Neuheit: Cloisonné-Glas-Ampeln
Cloisonné-Glas-Kronen

Illustrirte Prospecte gratis und franco.
Zu bezieh. durch alle Installateure u. einschläg. Geschäfte.

BURGEFF & Co
HOCHHEIM A/M.

Zu beziehen durch den Weinhandel.



Inhalt:

Kunstbeilagen und Vollbilder:

Seite

Benno Elkan.
Bleistiftstudie 73
Heinrich Loux.
Kirche in Seesenheim 73
In der Schwemme 75
Jahrmarktsmorgen 78
Benno Elkan.
Porträt 87

Musikbeilage:

Waldemar v. Baußnern.
Kommen und Scheiden. — Gruß.

Dichtungen:

Helene Voigt-Diederichs.
Puppe Lieselotte 89
Wilhelm Schmidtbonn.
Der König der Welt (Gedicht) 98
Wilhelm Schäfer.
Marschall Ney (Anekdote) 99

Abhandlungen:

Th. Knorr.
Heinrich Loux (1873—1907) (mit 5 Abbildungen) 76
Wilhelm v. Scholz.
Am Untersee (mit 6 Abbildungen) 79
Traub.
Benno Elkan (mit 3 Abbildungen) 85
Julius Bab.
Die Wiedergeburt des Theaters 92
Benno Rüttenauer.
Mannheim 95
W. Schäfer.
Die Rache der Kunst 99
Notizen:
Für die Burg Altena, gegen ihre Zerstörung. — Anselm Feuerbach. — Kultur-Enthusiasten. — Ein Familien-Bilderbuch. — Zwei Novellenbücher. — Werkstattmöbel (mit 3 Abbildungen) . . 102—104
Arnold Mendelssohn.
Unsere Musikbeilage 104

C. SCHMIDT
DÜSSELDORF
Künstlerfarbenfabrik

Gegründet 1844

Feinst präp. Öl- und Aquarellfarben.

Feine Ölfarben zur dekorativen Malerei, sowie für Studien, Skizzen etc.

Malutensilien.

WILH. FORTENBACHER
Gärtnerei ❁ Gartenarchitektur ❁ Binderei
DÜSSELDORF, Jägerhofstraße 25 b.

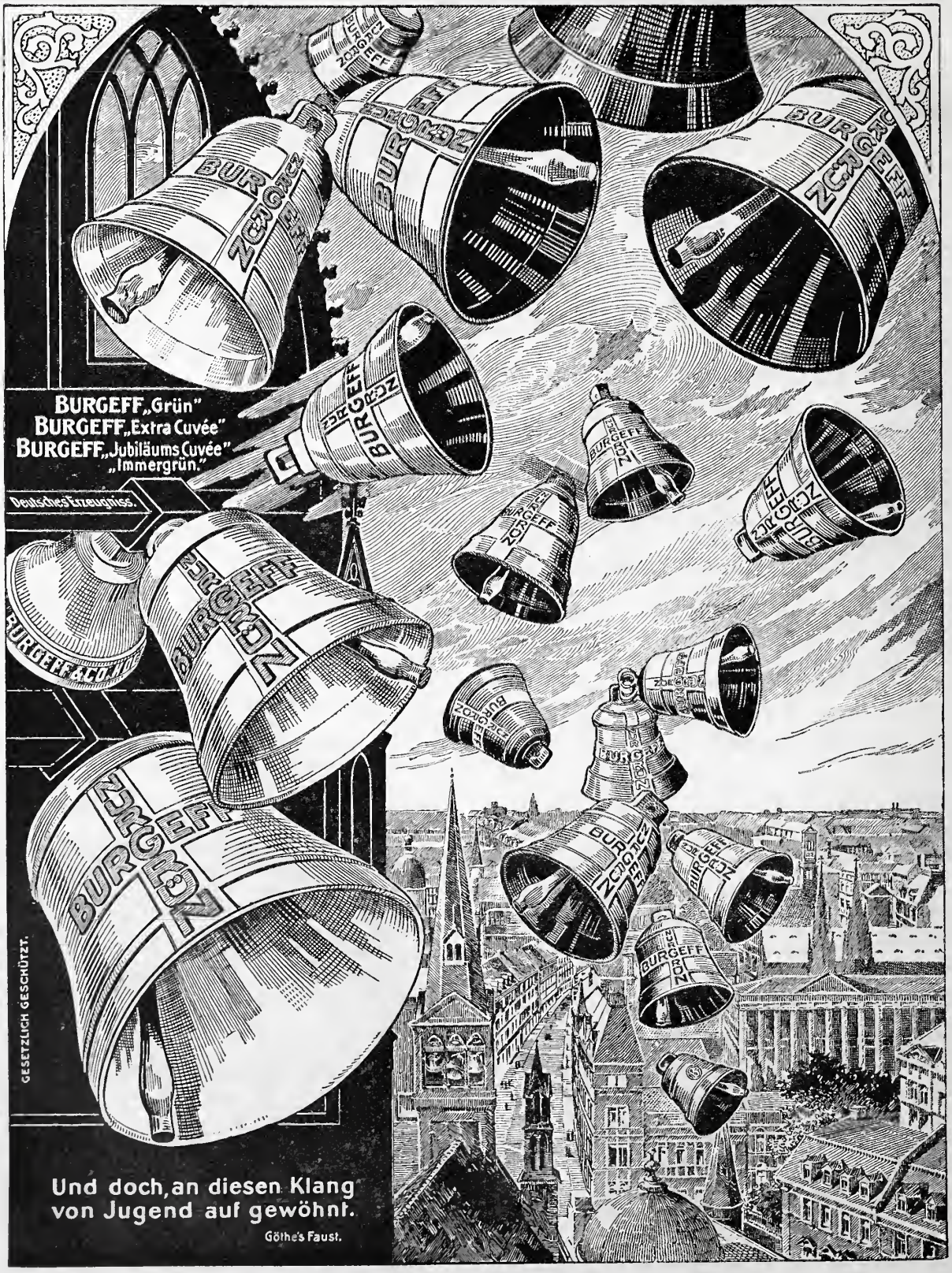
Neuanlagen und Instandhalten von Parks, Obst-, Zier- und Wintergärten, Tennis- u. Spielplätzen, Grotten und Wasserfällen, Naturholzlauben in solider Ausführung. — Obst- und Weinschnitt den klimatischen Verhältnissen entsprechend. Feinste Blumenbindereien und Festdekorationen von den einfachsten bis zu den elegantesten Ausführungen.

Prompte Bedienung. ff. Referenzen.

C. NIEMANN & Co.
Berlin SW., Kommandanten-Strasse 16
Fabrik für Beleuchtungs-Gegenstände etc.
Gas u. elektrisch. Modern eingerichtete Musterzimmer.
Hervorragende Neuheit: Cloisonné-Glas-Ampeln Cloisonné-Glas-Kronen
Illustrirte Prospecte gratis und franco.
Zu beziehen durch alle Installateure u. einschläg. Geschäfte.

BURGEFF & Co
HOCHHEIM A/M.

Zu beziehen durch den Weinhandel.



Inhalt:

Kunstbeilagen und Vollbilder: Seite

Karl Schmoll von Eisenwerth. Bauernhof in der Wetterau (Originalsteinzeichnung) 105
Gesellius, Lindgren & Saarinen.
Landhaus Hvitträsk bei Helsingfors 105
Richard Seel.
Frau Elisabeth Roeber geb. Kretzmann . . . 113
Helene Wüster 114
Doppelporträt der Schwestern Bloem 117
Heinrich Christoph Kolbe.
Bildnis seiner Tochter 121

Musikbeilage:

A. v. Othegraven.
Trauernder Flieder (Gedicht von M. Greif).

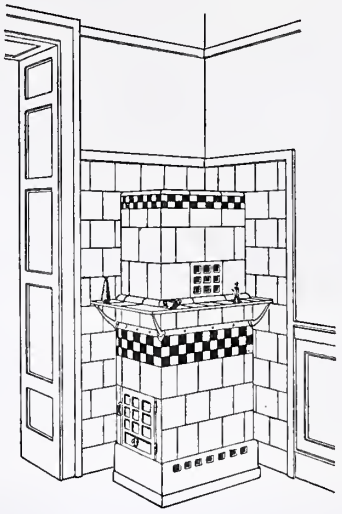
Dichtungen:

A. Supper.
Johann Kusterer auf Abwegen (Erzählung) . 121

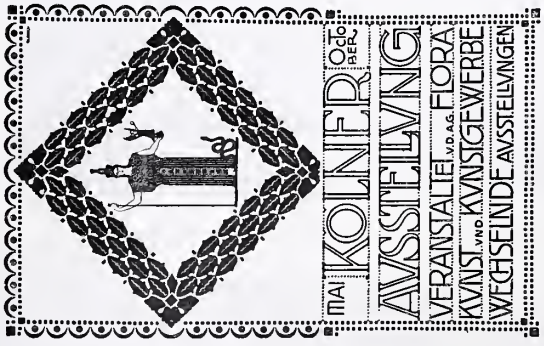
Abhandlungen:

W. Schäfer.
Vom Landhausbau (mit 8 Abbildungen) . . 106
K. Ammann.
Bildnis und Zeitcharakter (mit 8 Abbildungen) 115
W. Schäfer.
Elberfelder Familienporträts 119
H. Muthesius.
Zur Denkmalspflege 120
Alexander v. Bernus.
Clemens Brentano 126
Justus Hashagen.
Napoleon und die Rheinlande 128
Mathieu Schwann.
Gustav von Mevissen 130
W. Schäfer.
In Mannheim 134
Wilhelm Schmidtbonn.
Deutsches Theater 1906 135
Notizen:
Clemens Brentanos Gedichte. — Dahinten bei uns 136
Arnold Mendelssohn.
Unsere Musikbeilage 136

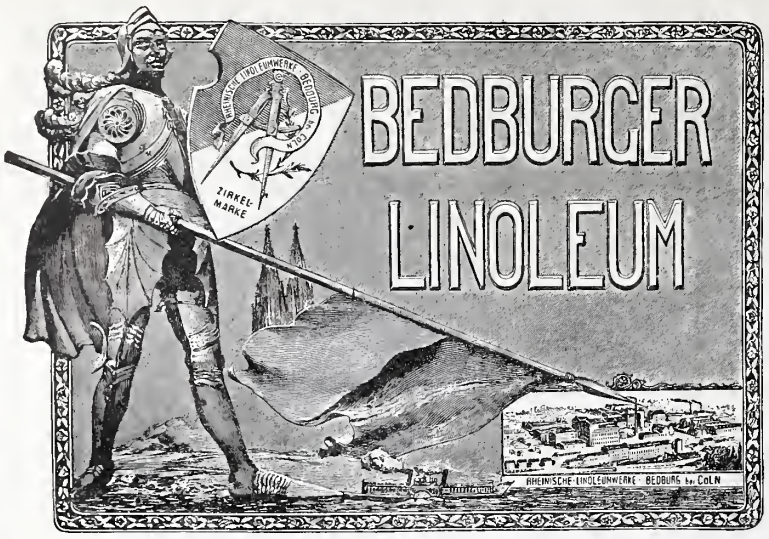
Kunst-Öfen u. Kamine
Heizkörper-Verkleidungen
jeder Stilart



KACHEL-OFEN-FABRIK HAUSLEITER & EISENBEIS
Hoflieferanten
Frankfurt a. Main
Telephon 438 Neue Mainzerstraße 66—68



SW
Saalecker Werkstätten Ges. m. beschr. Haftung
Saaleck bei Kösen in Thüringen
Künstlerische Leitung: Professor Schultze-Naumburg
Abt. I: Architektur
Abt. II: Gartenanlagen Abt. III: Möbel und Inneneinrichtungen
Die Saalecker Werkstätten übernehmen den Bau oder die Anlage von Stadt- und Landhäusern, Gutshöfen, Herrenhäusern, Schlössern, Villen, Gärten und Parkanlagen, sowie die Lieferung einzelner Möbel und ganzer Wohnungseinrichtungen.



Die Künstlerkollektion

in Bedburger Linoleum
und Bedburger Lincrusta
ist hervorragend.

Verlangen Sie Muster und Kataloge kostenlos.

Rheinische Linoleumwerke Bedburg Akt.-Ges., Bedburg b. Köln a. Rh.

Zweigfabrik für Lincrusta-Erzeugung in Wien.

Laut Attest der königl. mech.-techn. Versuchsanstalt Charlottenburg zeigt Bedburger Linoleum von allen Linoleumfabriken die geringste Abnutzung.

GLASMALEREI
u. KUNSTGLASEREI
· Ludwig Preckel ·
Köln. Moselstr. 60.
SPEZIALITÄT:
MOD. KUNSTVERGLASUNG.
Ff. REFERENZEN.
Fernspr. 9367.

FABRIK
KÜNSTLERISCHER BELEUCHTUNGSKÖRPER.
METALLFARBEN.
GALVANISCHE ANSTALT.

FRITZ WEHNER.
DRESDEN.

FERNSPR: 942. HAYDNSTR. 7.

Möbelfabrik

Christian Meyer

CÖLN

Hohenzollernring 62

Ausstellung von 80 Musterzimmern.

Lagerbesuch lohnend. Kataloge franko. Kaufzwang.

Inhalt:

Kunstbeilagen und Vollbilder: Seite

Ludwig Dill.
Aus Dachau (Vierfarben-Buchdruck) 137
Am Waldrand (Dachau) 139
Kanal Lombardo, Chioggia 141

Musikbeilage:

M. J. Erb.
Sonntagmorgen.

Dichtungen:

Norbert Jacques.
Mariens Tor (Novelle) 160
Jakob Picard.
Regennacht (Gedicht) 168

Abhandlungen:

Karl Widmer.
Ludwig Dill (mit 7 Abbildungen) 137
Jos. Aug. Beringer.
Gabriel von Grupello am Oberrhein (mit 7 Abbildungen) 144
Die Jubiläums-Ausstellung in Mannheim . . 148
Rudolf Sillib.
Vom Schwetzinger Theater 153
Benno Rüttenauer.
Goethe und Sulpiz Boisserée 154
W. Schäfer.
Das elsässische Theater 167
Arnold Mendelssohn.
Unsere Musikbeilage 168

Malschule
von
Hanny Stüber
und
Else Neumüller
Düsseldorf
Augustastraße 18
Prospekte.

Preis-Ausschreiben.

Zur Erlangung von künstlerischen Entwürfen für ein PLAKAT erläßt der

Verein der Plakatfreunde

zu Berlin, im Auftrage des

Hohenzollern-Kunstgewerbehauses

H. HIRSCHWALD. INHABER:

FRIEDMANN & WEBER

unter den deutschen Künstlern einen öffentlichen

WETTBEWERB

Für die besten Entwürfe stehen drei Preise von 1000, 500 und 250 Mark zur Verfügung.

PREISRICHTER:

1. Herr Thomas Theodor Heine, München
2. „ Dr. phil. Peter Jessen, Direktor der Bibliothek des Königl. Kunstgewerbe-Museums, Berlin
3. „ Professor Bruno Paul, Direktor der Kgl. Kunstgewerbe-Schule, Berlin
4. „ Dr. Hans Sachs, Vorsitzender des Vereins der Plakatfreunde, Berlin
5. „ Hans Unger, Dresden-Loschwitz
6. „ Paul Voigt, Vorsteher der Graphischen Abteilung der Reichsdruckerei, Berlin
7. „ Reg.-Rat Walter von zur Westen, Berlin, denen sich die beiden Inhaber der Firma anschließen werden.

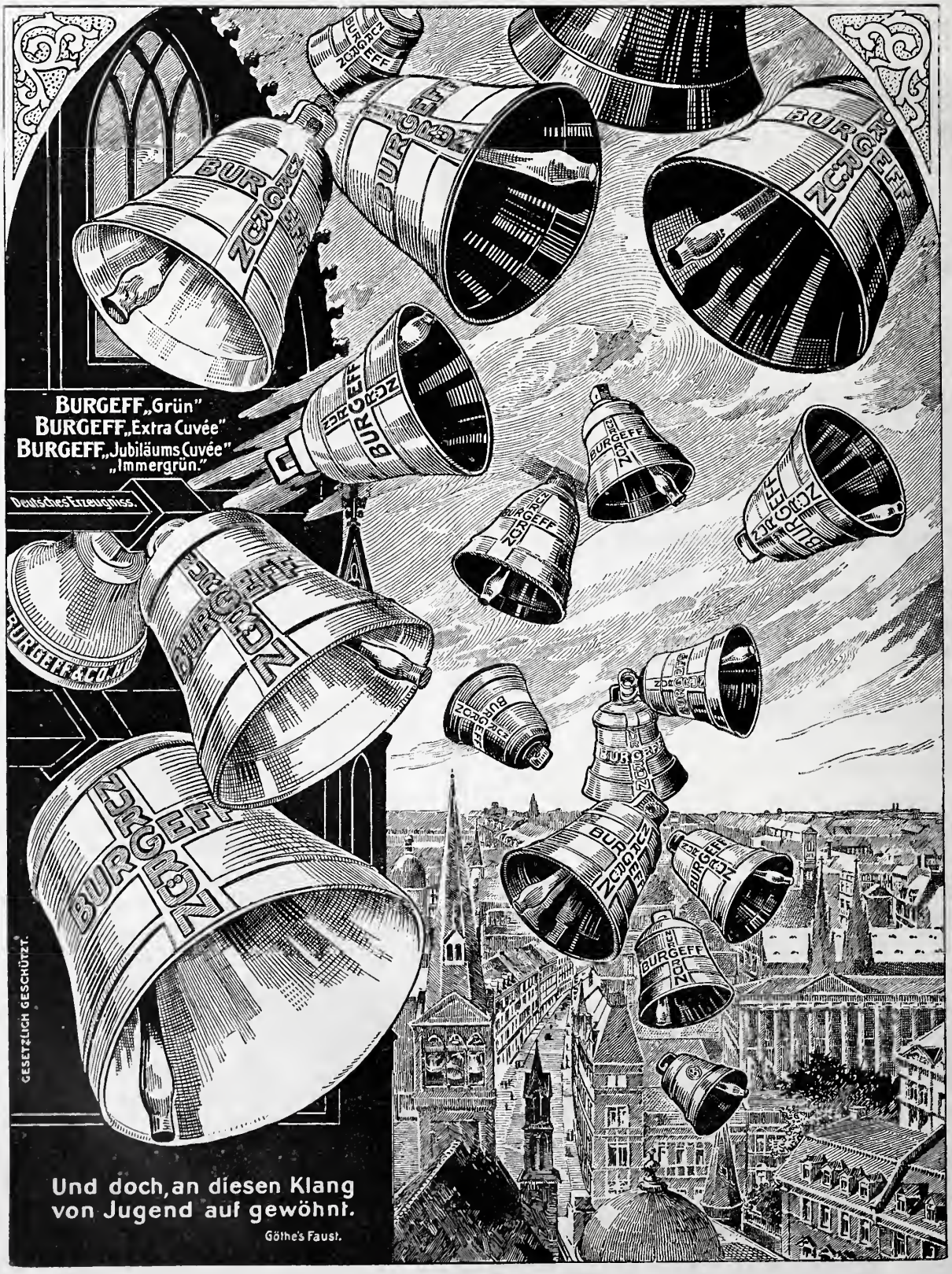
Der mit dem ersten Preise ausgezeichnete Entwurf wird ausgeführt.

Die näheren Bestimmungen werden auf Wunsch unentgeltlich zugesandt durch den

Verein der Plakatfreunde
Berlin W 62, Kurfürstendamm 247

BURGEFF & Co
HOCHHEIM A/M.

Zu beziehen durch den Weinhandel.



Inhalt:

Kunstbeilagen und Vollbilder:

Seite

Emil Nolde.
Bildnis 169
W. Kalb.
In den Wiesen 169
Am Wasser 173
Julius Bretz.
Kornschober 169
Schloßallee 173
Holunderzweig 177
Ernst Hardt.
Niederrheinische Landschaft 181
Gregor von Bochmann.
Esthnische Landstraße 185

Musikbeilage:

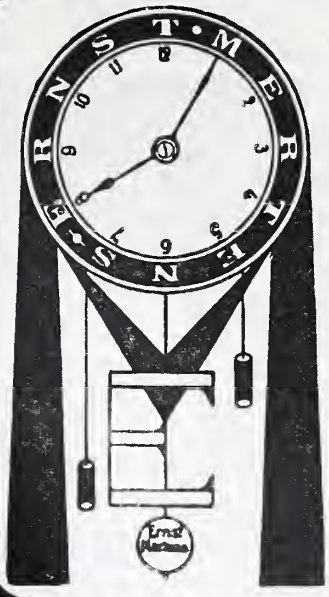
W. A. Mozart.
Die Alte (Gedicht von Friedr. von Hagedorn).

Dichtungen:

Fritz Wichert.
Das Ende von unerzählten Geschichten . . . 185
Wilhelm Schäfer.
Der Ring der Zwergenkönigin (Rheinsage) . 193
Robert Walser.
Der Maler 194

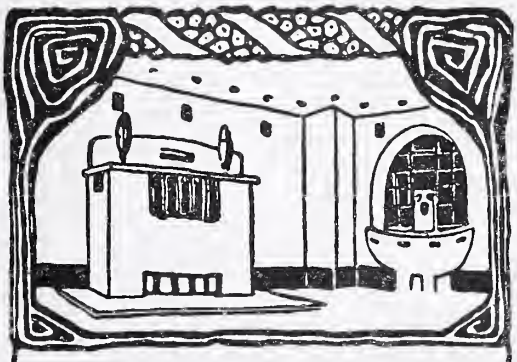
Abhandlungen:

W. Schäfer.
Zwei Landschafter: Wilhelm Kalb, Julius Bretz (mit 6 Abbildungen) 170
W. Gischler.
Drei rheinländische Ausstellungen: Mannheim, Düsseldorf, Köln (mit 3 Abbildungen) . . . 175
Wilhelm Schäfer.
Am Niederrhein (mit 10 Abbildungen) . . . 179
Aug. Hackemann.
Goethe und sein Freund Karl Philipp Moritz . 187
W. Schäfer.
Schwere Fragen 195
Albert Geiger.
Aus neuer deutscher Lyrik 198
Notizen: Diesseits. — Fritz Kochers Aufsätze. — Emil Nolde. — Die geflickte Braut. — Die Baukunst-Ausstellung . . . . . 199—200
Arnold Mendelssohn.
Unsere Musikbeilage 200



Ernst Mertens
Uhrmacher
u. Uhrenhandlung
KÖLN
Herzogstrasse 38
(Hotel Disch)

Großes Lager aller Arten von
Uhren.
Erzeugnisse der ersten Fabriken des In- und Auslandes.
Glashütter und **Genfer**
Präzisions-Uhren.
Reparatur-Werkstätte für Präzisions-Arbeit.



RUPP u. MOELLER
• KARLSRUHE = BADEN •
MARMOR u. GRANIT-WERKE
• KUNSTGEWERBL. ATELIER •

• OFEN • KAMINE •
HEIZKÖRPER-VERKLEIDUNGEN
• IN MARMOR •
HEIZAPPARATE UND
METALL-ARBEITEN
• • •

• BAUARBEITEN •
JEDEN UMFANGES IN MARMOR
UND POLIERTEN GRANIT
• WANDBRUNNEN •

ZUR JAGDZEIT

BURGEFF & Co.

HOCHHEIM A/M.

DEUTSCHES ERZEUGNISS

GESETZLICH GESCHÜTZT

Inhalt:

Kunstbeilagen und Vollbilder: Seite

Carlos Grethe.
Dreifarbige Original-Lithographie 1
Heimkehrende Werftarbeiter 1
Tauwetter 3

Dichtungen:

Karl Röttger.
Schneewittchens Lied (Gedicht) 21
Wilhelm Schäfer.
Drei, sechs, neun (Anekdote) 21
Hans Böhm.
Kölner Heldenkämpfe 23
Hugo von Hofmannsthal.
Das Gespräch über Gedichte 24

Abhandlungen:

Gustav Pauli.
Carlos Grethe (mit 13 Abbildungen) 4
W. Schäfer.
Max Läuger und seine Bauten in Mannheim (mit 10 Abbildungen) 11
Sechs Gutachten über eine prinzipielle Frage der Denkmalpflege, ausgehend von dem Plane eines Anbaues an den Wormser Dom . . . 17
H. Muthesius.
Pflege alter Marktplätze 21
Wilhelm Waetzoldt.
Böcklins Bild-Konzeptionen 28
W. Schäfer.
Max Liebermann 31
Notizen:
Im Festschmuck. — Hugo von Hofmannsthal . 32

ZANDERS
Bütten- Zeichen- u. Aquarell- **PAPIERE**

übertreffen nach den Urteilen hervorragender Fachleute
die deutschen und englischen Whatmanpapiere; sind vorzüglich radierfest und abwaschbar, nehmen die Farbe sehr gut an, dehnen sich nicht und fallen durch schöne Färbung auf.

Erhältlich in allen Fachgeschäften.

J. W. Zanders
Fabrik feiner Bütten- und Maschinen-Papiere
Bergisch-Gladbach.

Brendamour, Simhart & Co.
GRAPHISCHE KUNSTANSTALT
DÜSSELDORF-OBERKASSEL

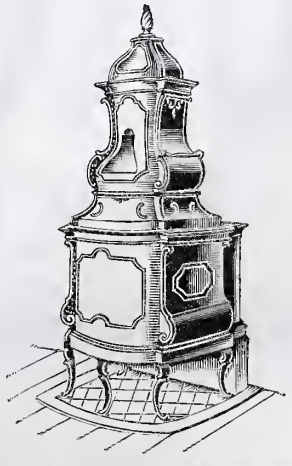
UND MÜNCHEN

Autotypie ◇ Zinkographie ◇ Drei- und Vierfarbenätzung ◇ Galvanoplastik ◇ Holzschnitt ◇ Photolithographie ◇ Lichtdruck ◇ Heliogravüre ◇ Collodium-Emulsion, Farbenrichtige Aufnahmen von Gemälden, Plastiken etc. ◇ ◇ ◇ ◇

Einbanddecken

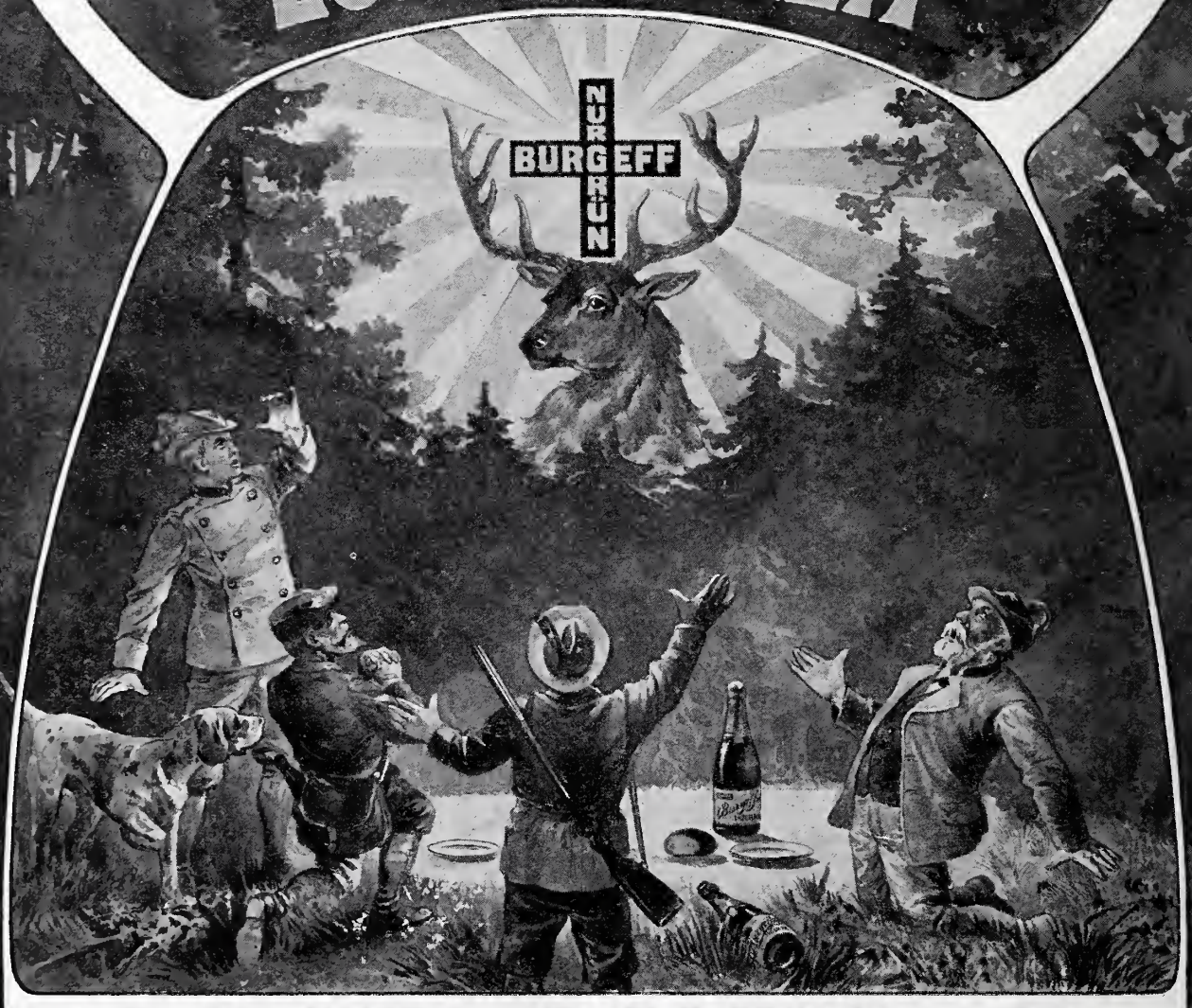
zum ersten und zweiten Bande des sechsten Jahrgangs sind noch vorrätig zum Preise von je 2 Mark. Zu beziehen durch jede Buchhandlung oder durch den

Verlag der Rheinlande, G. m. b. H., Düsseldorf.



Oefen
und
Kamine
jeder Stilart
J. u. F. Hausleiter
Kunstkeramik
München
Landwehrstraße 12.

ZUR JAGDZEIT



BURGEFF & Co.

HOCHHEIM A/M.

DEUTSCHES ERZEUGNISS

GESETZLICH GESCHÜTZT

Inhalt:

Kunstbeilagen und Vollbilder: Seite

Fritz Boehle.
St. Martin (Radierung) 33
Palma Vecchio.
Ruhende Nymphen 33
J. F. Dielmann.
Dorfweg im Taunus 35
Holzstatue des heiligen Jakobus 43
Porträtbüste (Stein) 45

Dichtungen:

W. Steinhausen.
Gespräch 52
Norbert Jacques.
Kentaur 53
Katharina von Doering.
Wanderskizzen aus der Rhön 55

Abhandlungen:

Heinrich Weizsäcker.
Die Cronberger Malerkolonie (mit 4 Abbildungen) 36
Fritz Wichert.
Die Schätzung der Plastik und zwei Meisterwerke aus der neugegründeten Skulpturensammlung der Stadt Frankfurt a. M. (mit 4 Abbildungen) 41
Paul Ferdinand Schmidt.
Neue Baukunst in Frankfurt (mit 7 Abbild.) . 47
G. Swarzenski.
Palma Vecchios „Ruhende Nymphen" im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. . . . 51
Notizen:
Sonderausstellung christlicher Kunst zu Aachen. — St. Martin 64

In das zehnte Jahr

ihres Bestehens tritt mit diesem Herbste die Halbmonatsschrift „Das literarische Echo". Als verbreitetste, gelesenste und ihrer stofflichen Fülle wegen meistgeschätzte Literaturzeitschrift genießt sie heute bei den Literaturfreunden des In- und Auslandes ein festbegründetes Ansehen und den Ruf eines unentbehrlichen und ausgezeichneten Informations-Organs. Verlangen Sie umgehend kostenfreie Zusendung eines Probeheftes durch den

Verlag Egon Fleischel & Co., Berlin W. 35.

ZANDERS
Bütten- Zeichen- u. Aquarell- **PAPIERE**

übertreffen nach den Urteilen hervorragender Fachleute die deutschen und englischen Whatmanpapiere; sind vorzüglich radierfest und abwaschbar, nehmen die Farbe sehr gut an, dehnen sich nicht und fallen durch schöne Färbung auf.

Erhältlich in allen Fachgeschäften.

J. W. Zanders
Fabrik feiner Bütten- und Maschinen-Papiere
Bergisch-Gladbach.

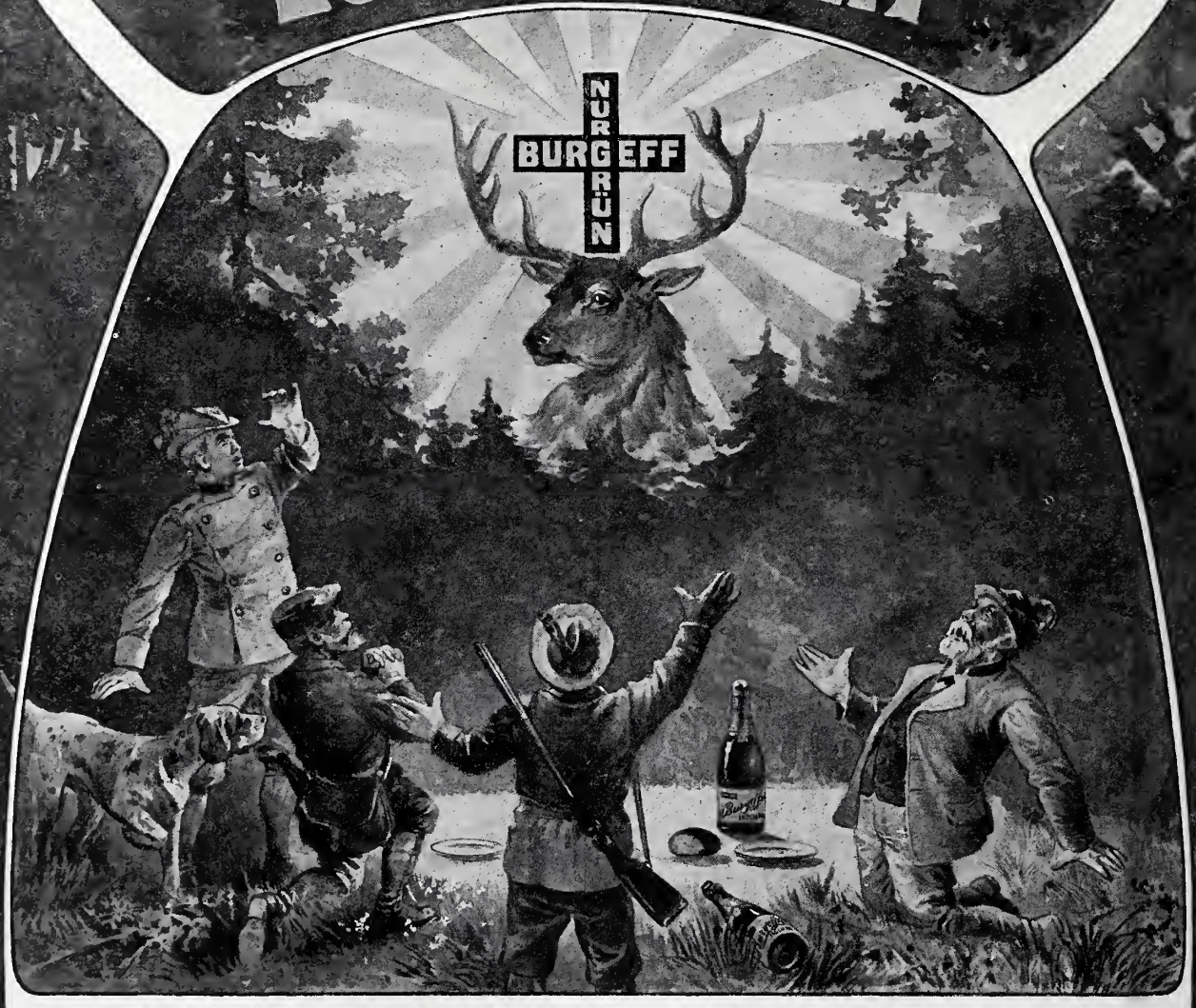
Malerinnen-Schule
Karlsruhe i. B.
U. d. Protektorat J. K. H. Großherz. v. Baden.

Lehrplan u. nähere Auskunft durch den Vorstand.
Prof. Otto Kemmer, Maler
und
Prof. Max Roman, Maler.

LEHR- U. VERSUCH-ATELIERS
FÜR ANGEWANDTE U. FREIE KUNST
W. VON DEBSCHITZ, MÜNCHEN, Hohenzollernstr. 21.
Studium nach der Natur, kunstgewerbl. Entwerfen. Lehrwerkstätten. Studium der Malerei u. der zeichnenden Künste. Vorträge, Führungen, Perspektive, Abendakt, Lesezimmer.
Günstigster Eintrittstermin 1. Okt. Prospekte kostenlos.

ATELIERS U. WERKSTÄTTEN FÜR ANGEWANDTE KUNST
□ W. VON DEBSCHITZ UND H. LOCHNER □
MÜNCHEN, HOHENZOLLERNSTR. 21/23
Vollständige Wohnungs-Einrichtungen und Innenarchitekturen. □ Kunstgewerbliche Arbeiten. □ Entwürfe aller Art.
Nürnberg 1906: Goldene Medaille.
Ausstellung in der Flora zu Köln 1907 Mai—Oktober. □ □ Eigener Raum in der kunstgewerblichen Abteilung. München Ende August — Ende September 1907 im Ateliergebäude Hohenzollernstrasse 21 Ausstellung von 12 vollständigen Wohnräumen, sowie kunstgewerblichen Arbeiten, Gemälden, Graphik etc. □□□□□□□□□□
UNTER MITWIRKUNG VON CA. 50 KÜNSTLERN.

ZUR JAGDZEIT



BURGEFF & Co.

HOCHHEIM A/M.

DEUTSCHES ERZEUGNISS

GESETZLICH GESCHÜTZT

Inhalt:

Kunstbeilagen und Vollbilder:

Heinrich Otto.
Schafherde 65
te Peerd.
Am Kanal 65
W. Ophey.
An Schubert 66
H. Schroedter.
Waldteich 68
J. D. Cissarz.
Schwere Brandung bei Rügen 69
A. Deußer.
Kürassiere 71
E. Schneider.
Selbstporträt 73

Dichtungen:

Johannes Schürmann.
Der lange Häck von Haide (Gedicht) 91
Wilhelm Schäfer.
Der Spazierstock (Anekdote) 93
Kurt Kamlah.
Une fièvre brûlante un jour me terrassait . 95

Abhandlungen:

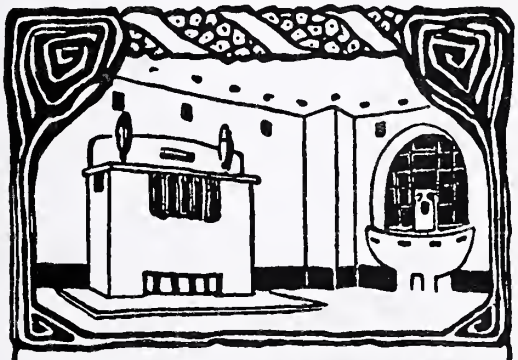
W. Fischler.
Glossen (mit 8 Abbildungen) 67
Arnold Fortlage.
Die Wohnungskunst auf der Kölner Ausstellung (mit 9 Abbildungen) 75
W. Schäfer.
Die Gewerbehalle (mit 2 Abbildungen) . . . 80
Rudolf Kautzsch.
Die Südseite des Wormser Doms (mit einem Grundriß) 81
Moeller van den Bruck.
Meister Wilhelm 86
Justus Hashagen.
Ein stadtkölnischer Sammler vor hundert Jahren 88
Notizen: Mumuksha. — Aus Marburg. — Die Pfalz im Rhein bei Caub gefährdet. — Eine alte Darstellung der Hohkönigsburg. — Heinrich Otto. — Die Ausstellung für christliche Kunst zu Aachen. — Verbandsgabe 1907 . . . . . 95—96

Edelholz-Bilderrahmen nach Maß und Vorschrift, korrekt gebeizt, getönt, mattiert oder poliert. **Einfache** Formengebung, **ruhevolle** Schlichtheit und **prunkloses** Behagen. Texturwirkung und Stimmung zum Kunstobjekt. Abbildungen kostenlos von der

Fabrik Julius Frank, Offenbach (Main).

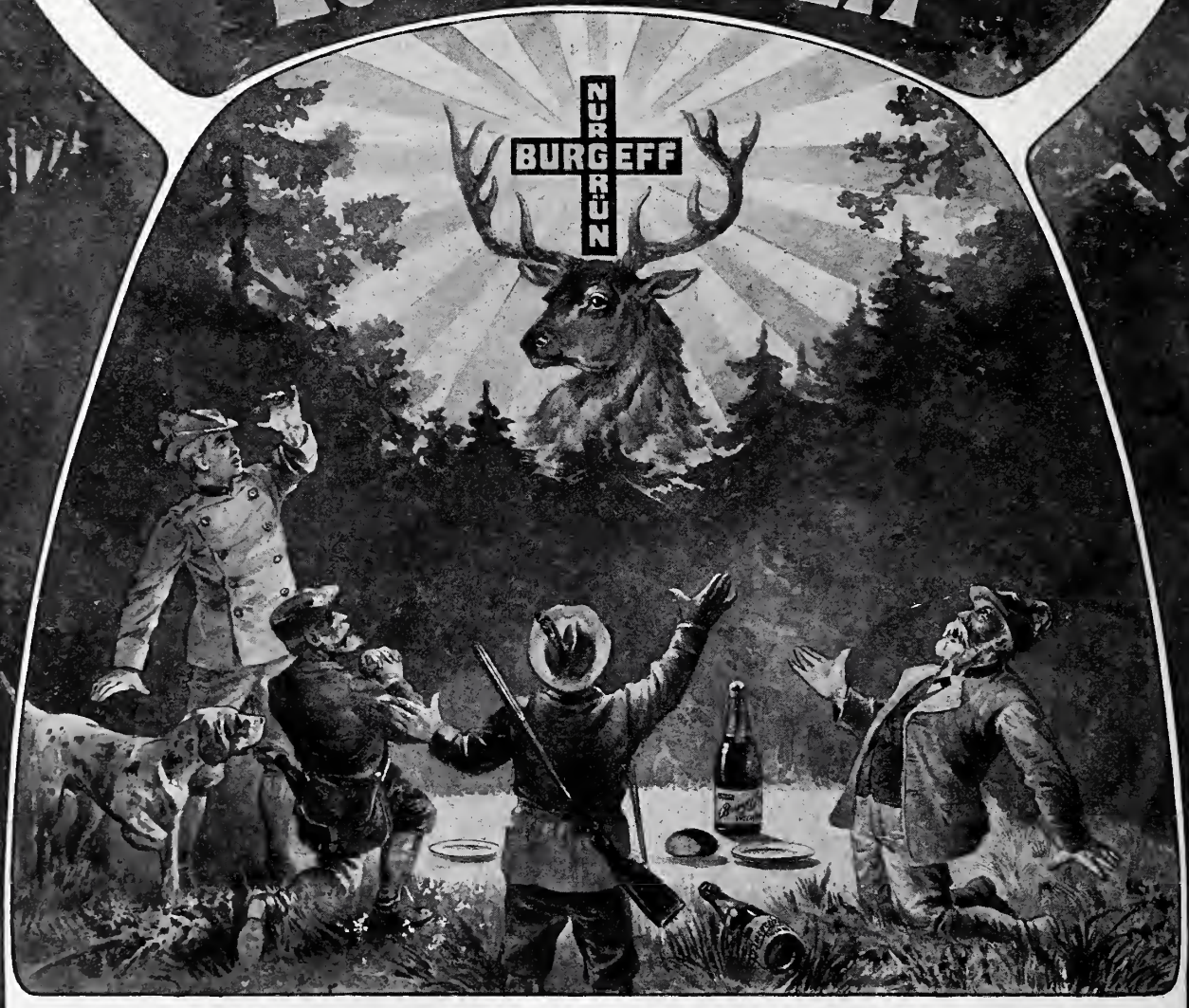
LEHR- U. VERSUCH-ATELIERS
FÜR ANGEWANDTE U. FREIE KUNST
W. VON DEBSCHITZ, MÜNCHEN, Hohenzollernstr. 21.
Studium nach der Natur, kunstgewerbl. Entwerfen. Lehrwerkstätten. Studium der Malerei u. der zeichnenden Künste. Vorträge, Führungen, Perspektive, Abendakt, Lesezimmer.
Günstigster Eintrittstermin 1. Okt. Prospekte kostenlos.

ATELIERS U. WERKSTÄTTEN
FÜR ANGEWANDTE KUNST
□ W. VON DEBSCHITZ UND H. LOCHNER □
MÜNCHEN, HOHENZOLLERNSTR. 21/23
Vollständige Wohnungs-Einrichtungen und Innenarchitekturen. □ Kunstgewerbliche Arbeiten. □ Entwürfe aller Art.
Nürnberg 1906: Goldene Medaille.
Ausstellung in der Flora zu Köln 1907 Mai—Oktober. □ □ Eigener Raum in der kunstgewerblichen Abteilung. München Ende August — Ende September 1907 im Ateliergebäude Hohenzollernstrasse 21 Ausstellung von 12 vollständigen Wohnräumen, sowie kunstgewerblichen Arbeiten, Gemälden, Graphik etc. □□□□□□□□□□
UNTER MITWIRKUNG VON CA. 50 KÜNSTLERN.



RUPP u. MOELLER
• KARLSRUHE = BADEN •
MARMOR u. GRANIT-WERKE
• KUNSTGEWERBL. ATELIER •
• OFEN • KAMINE •
HEIZKÖRPER-VERKLEIDUNGEN
• IN MARMOR •
HEIZAPPARATE UND
METALL-ARBEITEN
• • •
• BAUARBEITEN •
JEDEN UMFANGES IN MARMOR
UND POLIRTEN GRANIT
• WANDBRUNNEN •

ZUR JAGDZEIT



BURGEFF & Co.

HOCHHEIM A/M.

DEUTSCHES ERZEUGNISS

GESETZLICH GESCHÜTZT

Inhalt:

Kunstbeilagen und Vollbilder:

E. Würtenberger.
Rembrandt (Holzschnitt) 97
K. Amiet.
Junge Mutter 97
M. Buri.
Im Wirtshaus 99
E. Würtenberger.
Selbstporträt 101
R. Dallères.
Walliserin 103

Dichtungen:

Hans Mühlestein.
Früher Herbst. — Nun erhebe dich (Gedichte) . 122
Karl Spitteler.
Zeus erbarmt sich der Menschen 123
Adolf Frey.
Taubenpost. — Schlummer (Gedichte) 124
Albert Steffen.
Ott, Alois und Werelsche 127
Nanny von Escher.
Symbolisch (Gedicht) 128

Abhandlungen:

Hermann Kesser.
Ferdinand Hodler, sein Stil und sein Kreis (mit 6 Abbildungen) 105
Dr. C. H. Baer.
Das alte und neue Schweizer Bürgerhaus (mit 18 Abbildungen) 113
Hector G. Preconi.
Die Museumsfrage in der Schweiz 121
Reinhold Treu.
Vorzüge und Gefahren des schweizerischen Schrifttums 124
Notizen:
Der achte Tag für Denkmalspflege 128

Die
Ausstellung für christliche Kunst
zu Aachen
bleibt bis 9. Oktober d. J. geöffnet.

Malerinnen-Schule
Karlsruhe i. B.
U. d. Protektorat J. K. H. Großherz. v. Baden.
Lehrplan u. nähere Auskunft durch den Vorstand.
Prof. Otto Kemmer, Maler
und
Prof. Max Roman, Maler.

ATELIERS U. WERKSTÄTTEN
FÜR ANGEWANDTE KUNST
□ W. VON DEBSCHITZ UND H. LOCHNER □
MÜNCHEN, HOHENZOLLERNSTR. 21/23
Vollständige Wohnungs-Einrichtungen und Innenarchitekturen. □ Kunstgewerbliche Arbeiten. □ Entwürfe aller Art.
Nürnberg 1906: Goldene Medaille.
Ausstellung in der Flora zu Köln 1907 Mai—Oktober. □ □ Eigener Raum in der kunstgewerblichen Abteilung. München Ende August — Ende September 1907 im Ateliergebäude Hohenzollernstrasse 21 Ausstellung von 12 vollständigen Wohnräumen, sowie kunstgewerblichen Arbeiten, Gemälden, Graphik etc. □□□□□□□□□□
UNTER MITWIRKUNG VON CA. 50 KÜNSTLERN.

Staats-Medaille Düsseldorf 1902

Goldne Medaille

St. Louis 1904

Goldne Medaille Düsseldorf 1902

C. A. BEUMERS, Hof-Juwelier, DÜSSELDORF
Gegründet 1858 — Königsallee 90
Ateliers für kunstgewerbliche Gold-, Silber- u. Emailarbeiten jeder Art.
Fabrikation von Tafelbestecken und Lieferung sämtlicher Muster.

ANT. RICHARD, Fabrik maltechnischer Produkte, DÜSSELDORF, VI,

Caseïn-Farben und Bindemittel zur Selbstanfertigung von Caseïn-Farben, in mehreren, teils mit Wasser, teils mit flüchtigen Ölen verdünnbaren Arten, sowohl für künstlerische und dekorative Malerei als für Anstrich, **Punische Wasserfarben, Künstlerölfarben etc.**

Seit mehr als 17 Jahren sind meine Caseïn-Farben und Bindemittel mit grosser Anerkennung verwandt worden.

Beschreibungen, mehr als 400 Urteile und Zeugnisse sowie Muster auf Verlangen gratis und franko.

RUPP & MOELLER · KARLSRUHE I/B

GROSSE MASCHINELLE EINRICHTUNGEN ZUR SCHNELLEN AUSFÜHRUNG V. MONUMENTAL- UND BAUARBEITEN JEDEN UMFANGES

SPEZIALITÄT: GRABDENKMÄLER

· ATELIER ·

FÜR BILDHAUEREI · PORTRAIT · FIGUREN

KUNSTGEWERBL. ARBEITEN IN STEIN U. BRONZE

MARMOR · GRANIT · SYENIT · KALKSTEIN · WERKE · KUNSTGEWERBL. ATELIER

WITT UND BETSCH

MÖBEL-FABRIK

KUNSTGEW. WERKSTÄTTE

KÖLN · BREITESTR.

AUSSTELLUNG MODERNER RAUMKUNST

22 RÄUME

KÜNSTL. ENTWÜRFE

Inhalt:

Kunstbeilagen und Vollbilder:

Seite

Heinrich Aldegrever.
Bildnis des Albert von der Helle 129
Schüler des Conrad von Soest.
Anbetung der heiligen drei Könige 131
Wilson, London.
Entwurf für eine Klosterkirche 138

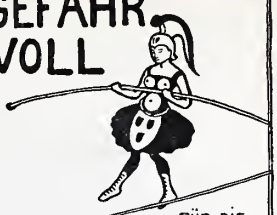
Dichtungen:

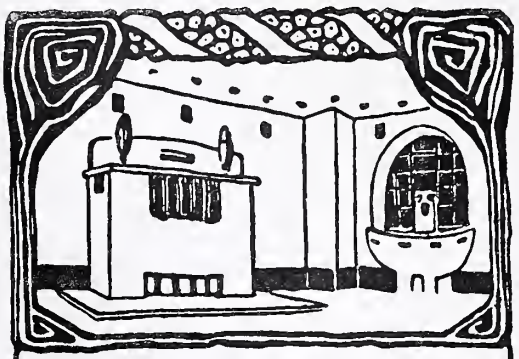
Jakob Picard.
Stiller Herbst (Gedicht) 149
Wilhelm Schäfer.
Das Fräulein von Sombreuil (Anekdote) . . 149
Eberhard König.
Stein (Vaterländisches Festspiel) 150

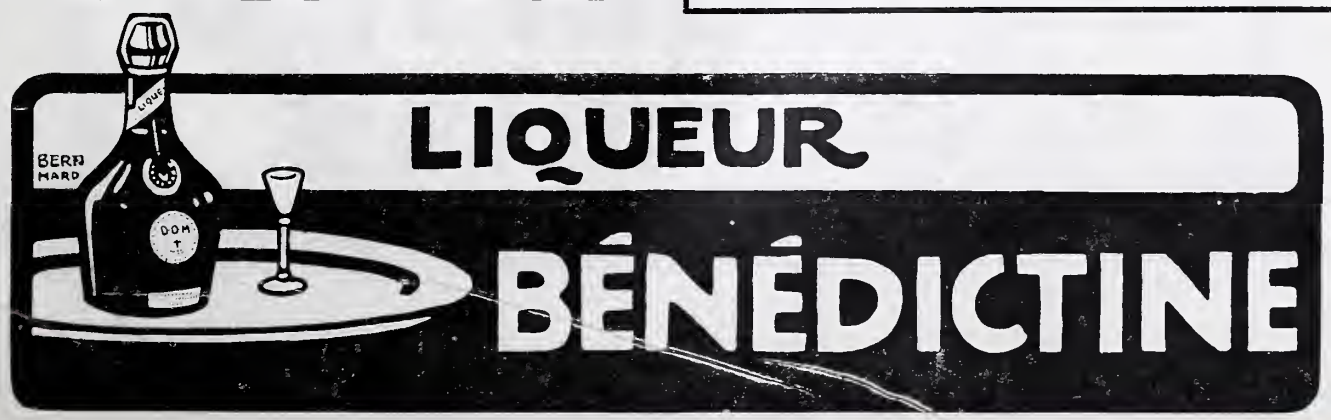
Abhandlungen:

Dr. Hermann Schmitz.
Ausstellung für kirchliche Kunst in Soest, August 1907 (mit 8 Abbildungen) 133
W. Schäfer.
Die Sonder-Ausstellung für christliche Kunst in Aachen 1907 (mit 6 Abbildungen) 137
Soest 143
Dr. Hermann Schmitz.
Die Soester Malerei im Anfang des 15. Jahrhunderts (mit 1 Abbildung) 143
W. Schäfer.
Und noch einmal die Bühne Immermanns . . 145
Benno Rüttenauer.
Wiesbaden 147
W. Schäfer.
Fritz Mauthners Sprachkritik mit Anhang „Über Sprachverwandtschaften" von Fritz Mauthner . 153
W. Wygodzinski.
Handzeichnungen 156
Hermann Bahr.
Beethovens Begräbnis 157
Notizen:
Heimatschutz am Bodensee. — Eine Jugendgeschichte. — Josef August Beringer. — Stein. — Die Gesellschaft. — Städte und Landschaften. 158—160

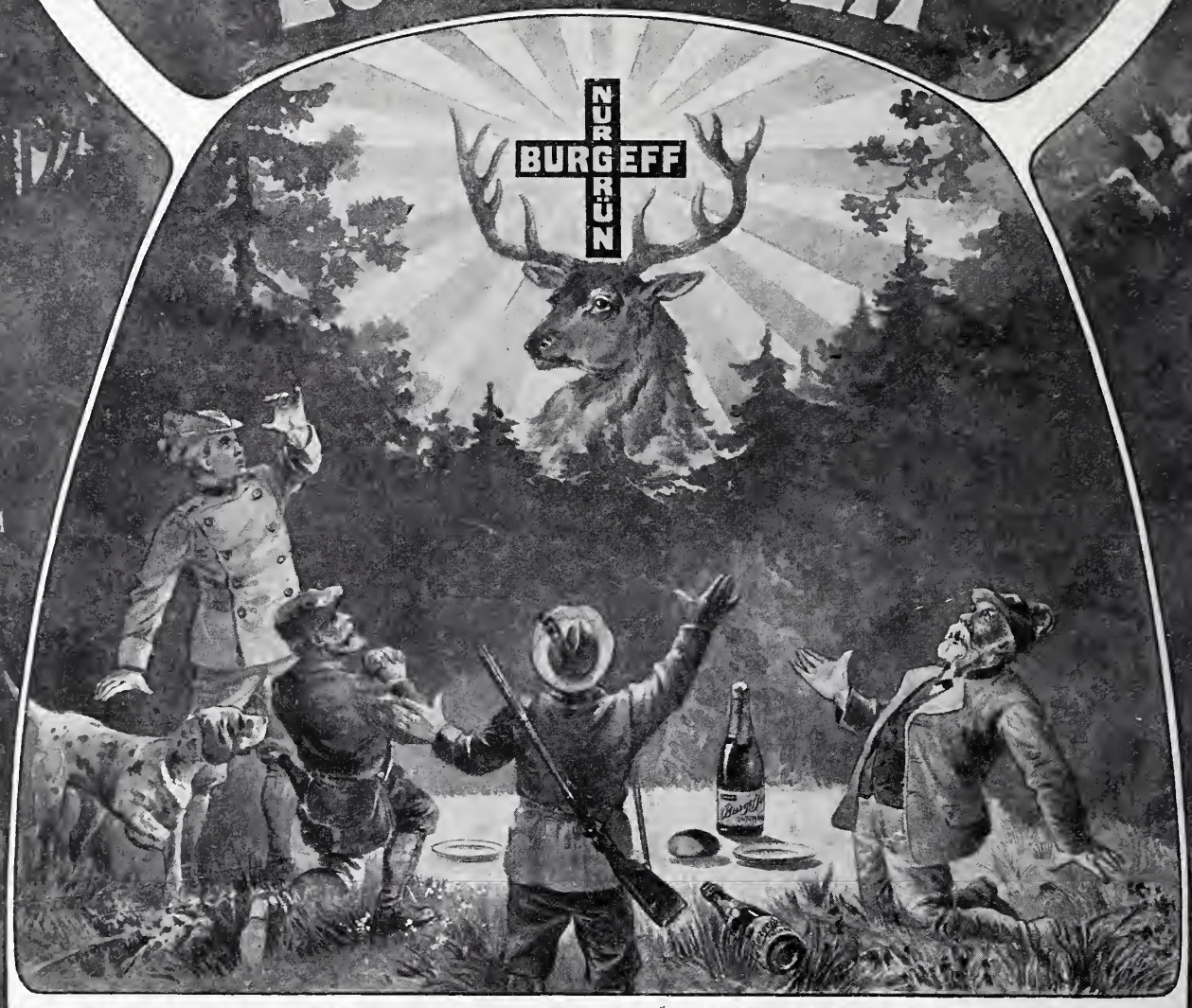
Die Einband-
Decken
für die „Rheinlande" sind durch alle Buchhandlungen oder auch direkt von dem Verlag zu beziehen und zwar zum Preise von
2 Mark.

GEFAHR VOLL

FÜR DIE KÜNSTLERISCHE KULTUR SIND DIE PRODUCTIONEN DER SCHEINKUNST. AUF SICHEREM BODEN STEHT DIE STEINKUNST! FARBIGE KATALOGE KOSTENLOS VON R. VOIGTLÄNDER'S VERLAG LEIPZIG


RUPP u. MOELLER
• KARLSRUHE-BADEN •
MARMOR u. GRANIT-WERKE
• KUNSTGEWERBL. ATELIER •
• OFEN • KAMINE •
HEIZKÖRPER-VERKLEIDUNGEN
• IN MARMOR •
HEIZAPPARATE UND METALL-ARBEITEN
• • •
• BAUARBEITEN •
JEDEN UMFANGES IN MARMOR UND POLIRTEN GRANIT
• WANDBRUNNEN •



ZUR JAGDZEIT



BURGEFF & Co.

HOCHHEIM A/M.

DEUTSCHES ERZEUGNISS

GESETZLICH GESCHÜTZT

Inhalt:

Kunstbeilagen und Vollbilder:

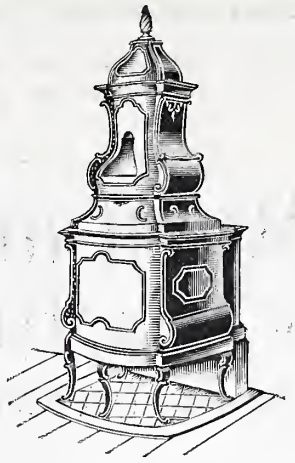
	Seite
Leo Schnugg. Straßburg zur Zeit der Burgunderkriege . .	161
Heinrich Kley. Federzeichnung	161
Wilhelm Altheim. Studie	161
R. Münger. Der Dorfdiplomat	161
L. v. Seebach. Bleistiftstudie	163
Gregor von Bochmann. Auf einem holländischen Pferdemarkt . . .	165
Felix Hollenberg. Alter Obstbaum	165
Paul Braunagel. Studie	167
William Straube. Porträtskizze des Komponisten Max Reger .	169
Porträt der Frau Reg.-Präsident zur Nedden .	171

Dichtungen:

K. Ammann. Der schmerzenreiche Kurfürst	177
Hermann Hesse. Auf der Walze	182
Wilhelm Schäfer. Die Brüder Schellenbaum (Anekdote) . . .	186

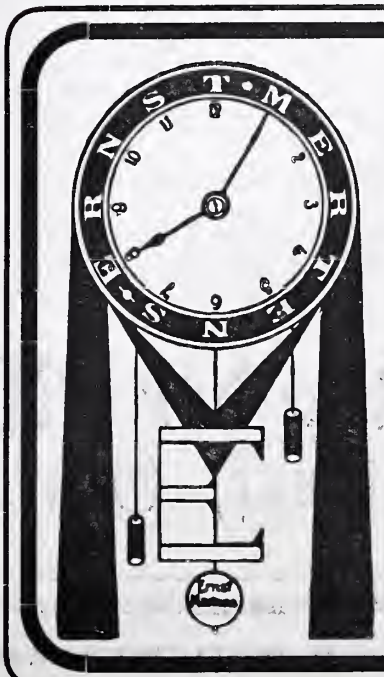
Abhandlungen:

W. Schäfer. Ausstellung von Handzeichnungen (mit 13 Abb.)	162
William Straube (mit 2 Abbildungen) . . .	170
David Koch. Das Projekt von Peter Behrens zu einer evangelischen Kirche in Hagen i. W. (mit 5 Abb.)	172
Dr. Hans Wendland. Das große B (mit 1 Abbildung)	176
Reinhold Treu. Joseph Freiherr von Eichendorff	181
Toni Wilisch. Spittelers Prometheus und Nietzsches Zarathustra	184
Ernst Schur. Architektonik des dramatischen Schaffens . .	186
W. Schäfer. Schaffsteins Bilderbücher und Josef Scholz . .	189
Notizen: Mannheimer Sorgen. — Drei Ausstellungen. — Aus Baden-Baden. — Museumsfrage in Köln. — Aus dem Leben eines fahrenden Journalisten. — Die Laterne. — Altitalienische Novellen	190–192



Oefen
und
Kamine
jeder Stilart
J. u. F. Hausleiter
Kunstkeramik
München
Landwehrstraße 12.

FABRIK
KUNSTGEWERBLICHER BELEUCHTUNGSKÖRPER.
METALLARBEITEN.
GALVANISCHE ANSTALT.
FRITZ WEHNER.
DRESDEN.
FERNSPR: 942. HAYDNSTR. 7.



Ernst Mertens
Uhrmacher
u. Uhrenhandlung
KÖLN
Herzogstrasse 38
(Hotel Disch).

Großes Lager aller Arten von
Uhren.
Erzeugnisse der ersten Fabriken des In- und Auslandes.
Glashütter und Genfer
Präzisions-Uhren.
Reparatur-Werkstätte für Präzisions-Arbeit.

MODES
LINA STOEFFLER
NACHFOLGER
DÜSSELDORF
SCHADOWSTRASSE 46
TELEPHON 7544

Soeben erschien:

Kunst und Künstler
in Frankfurt am Main
im neunzehnten Jahrhundert

Herausgegeben auf Veranlassung des

Frankfurter Kunstvereins

Bearbeitet von

Heinrich Weizsäcker und Albert Dessoff

Zwei Bände in Imperial-Oktav in geschmackvollem Original-Leinwandband gebunden

Preis M. 24.—

Band I. Das Frankfurter Kunstleben im neunzehnten Jahrhundert, in seinen grundlegenden Zügen geschildert von Heinrich Weizsäcker. Mit 52 Tafeln in Lichtdruck

Band II. Lexikon der bildenden Künstler in Frankfurt am Main von 1800 bis 1900, von Albert Dessoff. Mit einer Kupferradierung von Peter Halm.

Dieses groß angelegte Werk, welches der Frankfurter Kunstverein veranlaßt hat, gibt zum ersten Male eine zusammenhängende Darstellung und Würdigung der Frankfurter Kunst im neunzehnten Jahrhundert.

Frankfurt als Kunstzentrum und als eine Stätte, die nicht nur selbst eine Reihe namhafter Künstler hervorgebracht hat, sondern in ihren Mauern viele hervorragende auswärtige Künstler vereinigte, ist erst kürzlich bei Gelegenheit der Jahrhundertausstellung in Berlin in seiner vollen Bedeutung erkannt worden. Hier wirkten Männer wie Peter Cornelius, Courbet, Rethel, Schwind, Philipp Veit, Jakob Becker, Burger, Steinle, Schreyer, Thoma, Trübner, Steinhausen, Scholderer, Victor Müller ꝛc., welche zum Teil als Lehrer an der Kunstschule des Städelschen Instituts tätig waren und bedeutenden Einfluß auf die jungen Frankfurter Künstler ausübten, teils durch die landschaftlichen Schönheiten der näheren und weiteren Umgebung Frankfurts angezogen, zu längerem Wirken oder dauerndem Aufenthalt sich niederließen.

So gibt der erste Teil des Werkes, in welchem Professor H. Weizsäcker das Frankfurter Kunstleben im neunzehnten Jahrhundert im Zusammenhange schildert, ein lebendiges Bild der Gesamtentwicklung deutscher Kunst in dieser Periode. Der zweite Teil, das Lexikon der bildenden Künstler in Frankfurt von Albert Dessoff, enthält in übersichtlicher Form wertvolle Notizen über einen großen Teil der bedeutendsten Künstler Deutschlands.

Der erste Band des Werkes liegt bereits fertig vor, während der zweite Band im Sommer 1908 erscheinen soll.

Der Preis für das vollständige Werk beträgt Mk. 24.— und wird bei Abnahme des ersten Bandes in Rechnung gestellt; der zweite Band wird nach Erscheinen ohne Berechnung nachgeliefert.

Bestellungen erbeten an

Verlag der Rheinlande, G.m.b.H.
Düsseldorf, Grafenberger Allee 98.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00611 9354